

محنة المثقف في أدب الشرقاوي

مصطفى عبد الغني

إن لم يكن من أجل السلام، والعدل،
والحب، والحقيقة، والحرية... فلماذا نكتب؟

من «رسالة إلى شهيد»

المثقف داخل النص لا خارجه
والفرق بين الاثنين كبير

في داخل النص، أي داخل العمل الفني، وهو ما يؤكد قيمة الفعل في تحرك عفوي يمكننا من تلمس كل خطوط دوافعه الحقيقية، أما في خارج النص، فهو يقع في محذور الفكر «النظامي»، لما فيه من شروط تحول — ربما — دون الوصول إلى نقطة الالتقاء الفني.

في داخل النص نتعامل مع نجوى الذات والحكي واللاشعور بما يترجم الوعي الباطني، أما خارجه، نتعامل مع المباشرة والتصريح وخطوط الاستدلال وعلامات المنطق ونحاول أن نحرص عليها، بما يحول بيننا وبين تبين الوعي الباطني الذي هو— في الأصل — من طبيعة الفنان .

ولا يعني هذا أن عالم الخارج أقل صدقاً من عالم الداخل، وإنما أصبح الوعي يعرف الآن (بالعقل المدرك) هو الذي يحرك الشخصيات ويوجه الأحداث، وهو، ما يأتي خلال العمل الفني بما يحوي من عفوية تحول دون السقوط في تشيئية العقل .

على أن الكشف عن الدلالة الذاتية في خيوط النسيج الفني لا تحول بين الخط العام والخاص، أو تفرق بينهما، فلا يمكن أن نتصور أن الوعي ينفصل عن اللاوعي، أصبح (العقل المدرك) هو الموضوع الرئيسي في أي عمل .. وإنما نقصد أن التيار العلمي بما يسبح فيه لا ينتمي كثيراً إلى التيار الأدبي وإنما نقصد أن التيار العلمي بما يسبح فيه لا ينتمي كثيراً إلى التيار الأدبي في لحظة التوهج الحادة، وهو ما يدفع بنا إلى تبني التيار الأدبي والابداعي والنفسي، فليس من المعقول أن يتأثر أدبنا بمراحل النطق وتجريداته، وهو ما يجعلنا نسلم باليقين الذي يذهب إلى أن التصور الوجداني أكثر صدقاً وتلقائية من محاولة الرصد والتقولب، خاصة، وأن النص الفني، في رأينا، هو الوسيلة الوحيدة والمتاحة لنا .

وعلى هذا النحو، حاولنا أن نكشف عن خطوط محنة المثقف العربي عند أهم كتابها، عبد الرحمن الشرفاوي، لما في تكوين هذا الأديب من وعي ذاتي يحاول أن يعكسه خلال حسه الفني، والتاريخي خاصة .

وسيكون علينا قبل أن نصل إلى الكشف عن موقف المثقف أن نحاول المرور عبر أكثر من دائرة تصيف إلى وعينا بوجود هذا المثقف، المأزوم، وعياً جديداً، يمكن، في حالة الانتهاء إليه، أن يدلنا على أهم الخطوط التي تؤدي إلى الرؤية الأخيرة ودلالاتها .

فما أهم هذه الدوائر؟
فلنخرج من حد الاجمال إلى آفاق التفصيل ..

• • •

تعريف (١)

في تعريف المثقف سنجد أنفسنا أمام عديد من المعاجم والمراجع والدوريات التي لا تعرف جميعها في تعريف هذا المثقف عن أحد اثنين: اما تضعه في منحنى الاهتمام الفردي واما في منحنى الاهتمام العام

ولهذا، فمن الضروري أن نميز بين أولئك «الذين يكتبون ويؤثرون في مجرى الأمور، وهؤلاء الذين يكتبون في الخيال، أي بين أولئك الذين تصدوا لمشاكل اجتماعية ملموسة، وأولئك الذين حصروا أنفسهم في الموضوعات الأدبية» (عبود، مارون، ص ١٦٤).

وبدهي أن الخط الاجتماعي هنا، هو، الذي يستهدف التغيير الذي يحدث أنواع التطور التي تحدث تأثيراً في النظام الاجتماعي أي «التي تؤثر في بناء المجتمع ووظائفه ومادام الإنسان كائناً اجتماعياً فإن التغيير الاجتماعي معناه التغيير الإنساني، وكل تغيير في المجتمع ينعكس أثره في الإنسان بالضرورة» (الساعاتي، سامية، ندوة، المثقفون والتغيير الاجتماعي)، خاصة أن المثقف يتمتع بهيبة تمكنه من التغيير. (Girard. A. p. 239)

واذن، فنحن أمام اتجاهين لتعريف المثقف: احدهما فردي، يركز على الدور الذي يقوم به المثقف بغير ربطه ربطاً وثيقاً بالمجتمع، وثانيهما، اجتماعي لا بد أن يربط بينه وبين المجتمع.

ان المثقف هو الذي يضع «المجتمع في اعتباره بطريقة نقدية، فهو

يقوم بالمعارضة الدائمة لكل الجوانب السلبية في المجتمع، وينشد من ذلك تغيير المجتمع نحو الأفضل». وهو التعريف الذي ينحاز إليه أغلب مثقفي مصر ممن كتبوا أو استكتبوا فيما سمي (بأزمة المثقفين) في الستينات، وهو مانحاز إليه هنا لتمييز الموضوع الذي يدور حوله بحثنا فيما يرتبط بهذا التعريف.

ومهما يكن، فإن موقف المثقف هنا يرتبط بتشبيه مروحي تتباين فيه الألوان، ويمتد من الخمسينات حتى بداية الثمانينات، وفي موقف المثقف — النموذج — نبدأ هذا الفصل من فترة نختارها — مجازاً — في عقد الستينات حيث كتب عبدالرحمن الشراوي أهم أعماله وأخصبها. إذن، فترة التعريف تصل إلى أكثر من ربع قرن وفترة التحديد تمتد إلى قرابة عقد كامل



تعريف (٢)

وإذا كان هذا التعريف توسل بالفكر الاجتماعي، فإن الشراوي أضاف إليه بعداً جديداً سيما في كتاباته الدينية.. ان أول تعريف للمثقف لديه هو من يسميهم «أفراد الطبقة المستنيرة»، ومن يصفهم بأنهم «الذين أكملوا التعليم الجامعي وانصرفوا في الغالب إلى وظائفهم في الحكومة أو الشركات أو المؤسسات الحرة» (رسالة إلى شهيد، ص ١٢) .. كما يمتد تعريف المثقف — عنده — ليرتبط بكثير من القيم المعاصرة الواعية..

إن الامام زين العابدين حين ترك المدينة مسافراً إلى العراق بغرض الجهاد لم يتبعه غير آل البيت وفقهاء العراق ومثقفوها ينصرونه ويمنعونه (الأئمة، ص ٦)، وحين اشتد القتال ونادى من حوله فلم يجبه (إلا نحو مائتين .. مائتين من الفقهاء والمثقفين الأحرار) (الأئمة، ص ٣١).

وقد كانت ثورة زيد في موضع آخر هي (ثورة الفقهاء والمثقفين
والمثقفين الاحرار المستنيرين)

أما الامام جعفر الصادق، فهو في حمم المعركة التي دخلها وهولها، لم
يحزنه شيء قط مثل (انحدار الذين ينتسبون الى العلم والثقافة والفقہ والدين
الى حضيض النفاق، والمراعاة، والانحناء، وبيع الضمير) (الائمة،
ص ٤٣)

ويمكن ان نجد آلاف الأمثلة الأخرى التي تضيف الى لفظة
(المثقف) لفظة (المستنير) وتقرنها بها، ثم تضيف اليها القيم الدينية
خاصة.

والربط بين المثقف وقيم الدين نجده في مواضع كثيرة، انه حين
يكتب عن ابن تيمية يقول: (انه ليعرف ان هدف الشريعة هو تحقيق
المصلحة للأمة ودفع الضرر واماطة الاذى/ واذن، فالعلماء ليسوا فيران
كتب، ولكنهم حملة مشاعل، وادوات تنوير/ هم اولو الامر كالولادة، وهم
مسئولون أمام الله، عن نصرة الحق، ودحض الباطل، واقامة المجتمع
الفاضل/ والا فما جدوى ما يحملون من علم؟!) (ابن تيمية، ص ٧٩).

وهو يصل بالمثقف الى درجة العالم، الذي، هو، يرادف لفظة النبوة
في الفكر الديني: (هؤلاء العلماء هم ورثة الانبياء، كما جاء في الحديث
الشريف، وقد جعلهم الله بمنزلة النجوم التي يهتدى بها في ظلمات البر
والبحر، فهم خلفاء رسول الله صلى الله عليه وسلم في أمته، والمحيون لما
مات من سنته، ..) (ابن تيمية، ص ١٢٧).

وثمة ملحوظة هنا لا تخلو من دلالة، هي، انه اذا كان الشراوي ينحاز
بالمثقف، رجل الدين الى درجة النبوة، فان هذا الانحياز الى رجل الدين
لا يكون داخل اطار، وانما يجاوز الشخصية الى محتواها، انه ينحاز الى

الفكر والدين قبل ان ينحاز الى رجل الدين ، فليس هناك رجل دين في الاسلام ، وانما استبدل بالكهنوت كل القيم النبيلة ، وهو مايفسر موقف محمود (المثقف) ازاء عlish (رجل الدين) او (الفتى) في مسرحية : (النسر الاحمر) ، فحين يغضب صلاح الدين في احد المواضع من رجل الدين الفاسد يهب لاغتياله والقضاء عليه بسيفه ، فاذا بالمثقف يصيح فيه :
— ياصلاح الدين وبحك !..

ان هذا لولي الأمر وحده

— انت ماصرت ولي الأمر بعد

فلتقدمهم الى القاضي يحاكمهم وهانحن جميعا

شاهدو عدل عليهم

ان هذا هو شرع الله فيهم

وهنا نلاحظ ان الكاتب يربط بين المثقف المستنير والقيم النبيلة الاخرى ، فهو يربط بين الثقافة والحرية — على سبيل المثال — في رسالته الى (حماة الثقافة الغربية) ، فيقول : ليست الحرية ياسادة هي غاية الثقافة .. ليست من هدف الثقافة ان تؤكد حق الانسان؟؟ (المرجع السابق ، رسالة) ، وهو في رسالة اخرى الى (الذين يعبرون بالكلمة) يضيف : ان لم يكن من اجل السلام ، والعدل ، والحب ، والحقيقة ، والحرية .. فلماذا نكتب ؟).

وعلى هذا النحو ، فانه يربط بين المثقف المستنير وبين كل القيم النبيلة في الدين الاسلامي ، ما يؤكد على أن محور عالم الشراوي يتحدد في اثنين :

(١) الربط بين المثقف ورجل الدين

(٢) الربط بين المثقف والحرية التي هي احدى المعطيات الاجتماعية للدين ..

فالمسافة بين الدين والحرية هي المسافة التي يبدأ عندها رصد موقف المثقف وما أدى إليه من وعي أو سقوط .



تعريف (٣)

كانت الفترة التي تقع بين بداية الستينات وبداية السبعينات (قراة عقد) هي أهم الفترات التي يمكن عندها رصد محنة المثقف العربي خاصة في اتجاه اليسار ، ففي هذه الفترة شهدت مصر جملة من التغييرات الحادة ، وكتب الشراوي فيها ، أحد ممثلي اليسار ، اخصب اعماله الابداعية .

ففي هذا العقد الذي عرف على انه عقد الانتصارات عاش المد القومي بين علو وهبوط : (فالعام ٦١) الذي شهد بؤادر المصالحة بين عبدالناصر والمثقفين شهد قرار الانفصال في سوريا ، وهو العام الذي شهد تأميم رأس المال وعرف تقسيم عبدالناصر الاطارات العسكرية الى « فئتين ، فئة تسلمت مواقع رئيسية في الدولة مؤلفين الأغلبية العظمى من الشخصيات الدبلوماسية الكبيرة .. و.. فئة تسلمت نسبة كبيرة من المناصب الرئيسية في الثقافة والصحافة والاعلام والراديو والتلفزيون » (عبدالملك ، انور ، ص ٢٧) ، ومن ثم راح حاتم في وزارتي الثقافة والاعلام يدمج مؤسساتها معا لتشيت جهود الثقافة والنيل من صلابتها الأولى .

وتتالت الأحداث : الشيوعيون يحلون حزبهم ، ينضمون للاتحاد الاشتراكي ، يحدث بينهم خلاف كبير ، يحدث بينهم وبين غيرهم خلاف آخر ، يضرب عبدالناصر القوى اليسارية ، يصطدم بالرأسمالية المصرية وهي في طريق الصعود ، يخرج قوى اليسار من السجون والمعتقلات ليسمح لها بالتعبير عن رأيها (انشأ لها خصباً أكثر من منبر من بينها صفحة الرأي

بالاهرام)، يحاول التصدي للمد الاقطاعي في فترة تشهد هزيمة ٦٧، تبدأ الاثار الضارة في الحقل الاجتماعي .. يصاب المثقفون بضيق التنفس في الاقتصاد يعقبه ضيق التنفس «باحكام الرقابة على الأدب والفن التي بلغت ذروتها بمصادرات ١٩٧٠م لحماية النظام .. فأصبح الأديب والفنان والمثقف بعده بلا دور في المجتمع» (عوض، لويس، اهرام ١٩٦٩/١٢/٧).

مع بداية السبعينات يدخل المثقفون طوراً جديداً، يعرفون العزلة والفردية، يعيشون استعداد بعضهم على البعض، تنقلص قيم الثقافة المضيفة، ليعاني المجتمع من ظاهرة جديدة هي ظاهرة فقد المثقفين لدورهم الحقيقي في تغيير المجتمع أو التأثير فيه سواء بالتحالف مع الثورة أو التهادن أو المساومة كما حدث أول قيامها.

باختصار، سقط المثقف اليساري بين سيف الحاكم وذهبه .

ARCHIVE حيرة المثقف

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وفي هذا العقد — الستينات — أو في أغلبه عاش عبدالرحمن الشرقاوي ممنوعاً من الكتابة، عاش «واقع مصر وواقع العالم العربي» (لقاء ٨٣/١/١٧)، وصدمته الهزيمة كما صدمت غيره، وظهر رد الفعل في مسرحية (وطني عكا)، فقد كان لديه احساس قاس سيطر «علي لمدة معينة، غير ان هذا الاحساس قد اشعل في الوقت نفسه في داخلي روح الرفض والمقاومة. اما الوضع الاجتماعي فقد رأيته يتراجع للخلف، فقد كانت هناك طبقة جديدة تحاول الشراء السريع، مستغلة في ذلك ظروف الحرب وما تخلفه من اجراءات استثنائية. اما الطبقات الشعبية فقد ازدادت فقراً، واصابها نوع من خيبة الامل، على نحو ما ظهر في الريف» (فصول ٨٢/٩).

ولان الشرقاوي احد مثقفي هذه الفترة كان يعيش الاحداث و«يتفاعل معها»، فقد كتب، حينئذ، أهم اعماله التي صور فيها حيرة المثقف بين التهاون والتهادن .. والمقاومة والسقوط ..

ويمكن ترتيب أهم اعماله في هذا الوقت على النحو التالي :

١ - الفتى مهران: كتب بين عامي ٦٣/٦٤ (مسرحية) (تاريخ النشر ١٩٦٦)

٢ - الفلاح: كتب في عام ٦٦ (رواية) (تاريخ النشر ٦٧)

٣ - الحسين ثائرا وشهيدا: من جزئين (مسرحية) كتب بين عامي ٦٨/٦٩ (لقاء ٨٣/١/١٧) (عرضت في عام ١٩٧٠)

لقد كانت ثمة ظروف، على المستوى الفردي، تضغط على فكر الشرقاوي، وتدفع به لكتابة هذه التجارب .. لعل من بينها، انه شهد في هذا الوقت ماسمي (بأزمة المثقفين) التي أثارها محمد حسين هيكل في الاهرام ليمهد، لاستقطاب المثقفين اليساريين خاصة، واصدار ماسمي بميثاق العمل الوطني، فكان من اثره ان غيرت من ملامحه الداخلية كمثقف.

كما انه على اثر هجوم قام به على النظام بعد انفصال سوريا عن مصر منح اجازة مفتوحة فصل على اثرها من الجمهورية مع آخرين حيث كان يعمل، وقد كتب في هذه الفترة (مهران) حيث كان مضيقا عليه الى درجة انه حين عرضت مسرحيته تلك وهاجمها محمود امين العالم بمقال يشبه منشور هجوم على الشرقاوي لم يستطع الرد في اية صحيفة بتعليمات من عبدالناصر شخصيا.

وفي فترة فصله من الصحيفة التي كان يعمل بها كتب (الفلاح) التي تتعرض الى النظام الجديد، فبينما البطل الرئيسي فيها هو الفلاح وهو من

غير المثقفين، كان دور المثقف « المتواري » من الوضوح بحيث كاد يطفى على دور الفلاح الذي كان ضحية لسلبات النظام — اولا — وتقاعس الموظفين — ثانيا —

لقد عاش الشرقاوي في نهاية الستينات تأرجح عبدالناصر وحيرته بين ضغطه على القوى الاجتماعية التي كانت في أول أطوار الصعود والضغط من القوى الشعبية التي كانت تمارس مظاهراتها ومطالبها الاجتماعية والسياسية في وقت كان يعاني فيه بدوره المنع من الكتابة، والفصل من الصحافة بقرار جمهوري ليعمل في وزارة الثقافة قرابة ستة شهور فكتب في هذه الفترة عامي (٦٨/٦٩) الحسين ثائرا وشهيدا.

وهنا، نكون قد جاوزنا الدوائر الثلاث — العام والخاص والعصر — لنصل الى (الموقف) الذي يمكن عنده الولوج الى عالم (النص) والخروج منه برؤية اخيرة لما يمكن ان تقدمه لنا تجربة المحنة ومعطياتها.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

.. ..

.. ..

علاقة المثقف والسلطة

على الرغم من ان رموز (الفتى مهران) تزخر بالكثير: رفض حرب اليمن، رفض التعاون مع اسرائيل، رفض التعاون مع الطبقة المستغلة، رفض روح المغامرة الى الخارج، رفض عزلة الحكام وابتعادهم عن الجمهور .. فانها احتوت على اهم هذه الرموز وهي تصوير العلاقة بين المثقف والسلطة وهي علاقة تبدأ بالازمة وتنتهي بالسقوط.

الفتى مهران، تبدأ في قرية مصرية من عصر المماليك الجراكسة، جعل الكاتب الدرامي الى جانب الحدث الرئيسي (علاقة المثقف بالحاكم/ مهران الامير) حركات ثانوية اخرى من مثل العلاقة النضالية بين

مهران وزوجة زميله الذي أرسله للحاكم ليثنيه عن بعث الجيش لخارج مصر، مثل قصة غرام غامضة بين حسام قائد الجيش وسلمى فتاة الحي، ومثل حقد عوض، زميله، الذي لعب دورا هاما في تشابك الحدث وتطويره .. الى غير ذلك مما يمهد للفعل الرئيسي لمهران حتى ينتهي به الى السقوط بخديعة الحاكم واعوانه .

ان مهران وقد كان ثوريا وشاعرا — مثقف — يتحدى الحاكم، وحين يتحدها، فان المفتي الخائن في بلاط الحاكم يشير عليه بالخديعة لا المواجهة، يقول له :

اقتل مهران على خازوق ومزق أيضا اوصاله

فهذا حق شرعي لكنني ابدا يامولاي

ما احسبه قد ينفع

لا تجعل من مهران شهيدا يامولاي يحج الناس الى قبره

ويقومون على ذكره

تذكر ان انت قتلتَه لصرنا نحن قذى في العين ولن نذكرنا التاريخ

(الفتى، ص ١٤٢، ١٤٣) <http://archivebeta.sakhril.com>

وتحاك الخديعة للايقاع بمهران، فيعلن الامير انه يعينه قائداً لجيش الامير، ويقبل مهران العرض، مخيلا اليه، ان يستطيع بقوة منصبه الجديد ان يعزز نضاله ضد الحاكم وضد أعداء البلاد في الخارج (التمر) فتكون تلك سقطته الابدية، فالتهاون هنا يؤدي الى التنازل فالمساومة على الحق، ان عوض زميله الحاقد عليه لا يجد عسراً في ان يقنع اصحابه بخيانة زعيمهم فيصبح فيهم :

.. قد شروا صمته بحريته

وهذا السكون على سقطته ألا تعرفان ؟

(الفتى، ص ١٦٦)

على أن الحوار الذي يدور بين مهران وسلمى يقدم إلينا أهم مفاتيح الموقف الذي وجد مهران نفسه فيه ، انها تستعطفه ألا يسير الى قصر الامير حيث توشك الخديعة هناك ان تنسج خيوطها الاخيرة فيتنازل ، بينما مهران سادر في غيه يعتقد انه يمضي في الاتجاه الآخر، اتجاه الخلاص الأخير .
ونحن مضطرون الى نقل هذا الحوار ..

سلمى : يا فتى الفتيان لا تذهب الى قصر الامير
مهران : ان هذا لهُو الحل الوحيد

انه لطريق لا خيار الآن فيه

ارجعي انت الى دارك ان الليل موحش

سلمى : (باستعطاف وخطورة) سيدي لا تتنازل

مهران : عشت عمري كله ضد التنازل غير اني الآن مضطر اليه

سلمى : سيدي لا تتنازل

مهران : سوف أغدو قائدا للجيش لا يستمع الجيش لامر غير امري (باهمية)

وبهذا سأقود خير فرسان الامير

ثم امضي بهم افتح السجون

لرفاقي في جماعات الفتوة

سلمى : (شبه ضارعة) سيدي لا تتنازل !

مهران : (مستمرا في اندفاع)

ثم نمضي وحشود الناس ياسلمى الى الساحل المحتل كي نجليهم

عنه

ونمضي بعد هذا للحدود بحشود وحشود

سلمى : (بضراعة اقوى) لا تتنازل !

مهران : (بضيق) ذاك ياسلمى هو الحل الوحيد .. فاذا ..

سلمى : انت تحلم انهم لن يتركوك



عبد الرحمن الشرقاوي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

لن يطيعوك .. اتفهم ؟

لن يكونوا أبدا من اصدقائك

انهم يافتى الفتيان فرسان الأمير

الفوا كرهك

مهران : فاذا مارجع السلطان بالجيش الكبير

وأنا برجالي وبفتياني وبفرسان الأمير وحشود الناس ياسلمى

استطعنا استطعنا نحن الاثنين حصار التتر

وحصدناهم تماما

سلمى : سيدي لاتتنازل لاتناور، ان هذا كله ضد طباعك

مهران : انه تضحية مني بحب الناس ، لكن بعد حين كل شيء سيبين

وسنكسب هكذا ننقذ ياسلمى الوطن (بزهو) انه كيد الفتى

مهران !!

سلمى: الامير اقترح المنصب لك

ثم دس الامر كي توهم نفسك

انه كيدك انت

لا تكن قائد الجيش انسحب

لا تسر بعد الى قصر الامير

اترك الامر جميعا ربما

بصق الناس على وجهك ان اصبحت يوما

قائدا عند الأمير أنت ماكدت لانسان طوال العمر ان الكيد ليس

لعبتك

سيدي لا تنازل

(الفتى، ص ص ١٦٨ ، ١٦٩)

وبعد ان يساوم مهران يسقط، وتوصد حوله الابواب، وينبذه الناس
والصحاب، فقد تخلى عن مبادئه، وحين يخسر الجميع، فانه لايجد غير

النجوى:

اني أحس الآن اني قد غدوت اشد وحدة

من ذلك الطفل اليتيم يسير وحده فيضيع وسط مدينة كبرى غريبة

(الفتى، ص ١٨٨)

وتتالى كلماته بعد السقوط وبعد الرحيل، متشابهة، مريرة، قانية:

انا ذا امضي وما قلت الذي كنت اريد

لم يزل عندي اشياء تقال

انا ذا امضي وما قلت الذي عندي وما حققت حلما واحدا

لم يزل في القلب مني الف حلم

لم يزل في الرأس مني الف شيء
وانا امضي باحلام حياتي

(الفتى، ص ٢٣٧)

وقد تمكن الشاعر المسرحي من ان يلقي ببعض التفريعات الدرامية التي تمهد العمل للحدث الرئيسي في اول خط السقوط، فالراعي، على سبيل المثال، الوحيد الضعيف امام الجنود الكثيرين المدججين روع حين هددوه فقبل ان (يساومهم) على عززاته، وحين يدرك قبل ان يغتالوه خطأ ان يتنازل او يساوم، صاح:

الراعي: .. انني ضيعت نفسي

انني ساومت بالعز لانجو فاضعت النفس والعز معا

يافتى مهران اقدم

.....

ليتني لم اتنازل لهم عن اي شيء
انهم قد طمعوا في كل شيء وساجلد

(مهران، ص ٦٠) <http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وحين أقبل مهران لانقاذ الراعي اضيف إلى موقف التنازل الأولي موقف تنازل آخر، لقد كانت بذور التنازل في أعماق مهران كامنة منذ زمن بعيد، انه حين يصل وهم يقتلون الراعي، يصبح بقائدهم أن (.. ادفع دية الراعي) ويحجم عن قتاله رغم شجاعته وامتلاكه لحظة المباغطة، فيرفض القائد، وحين يدخل معه في مبارزة ويسقطه سيفه، يعطيه اياه حتى إذا ما أسقطه مرة أخرى فانه يعود ليعطيه اياه معيداً الكرة وهو يصيح:

انا ذا ارد سيفك مرة أخرى ادفع دية الراعي ورج (ص ٦٣)

وفي انتظار ثقل يحمل عليه خصمه ويكاد يفتك به لولا تنبيه البعض

له ، فيؤجل عاقبة التنازل الوخيمة إلى خديعة أخرى تنطلي عليه ويقع فريسة لها .

ويسقط فتى الفتیان، مهران، داخل النص منذ خمسة قرون، ثم يسقط خارجه، ثانية، بعد ثورة ٥٢ بخمسة عشر عاماً، فقد كانت محتتهما تلخص في أن كلا منهما كان يساوم أو يهادن ..

..

سقوط المثقف

وإذا كان الشاعر — مهران — في المرة السابقة قبل التهادن مع خصمه، فإن المثقف، هذه المرة، اختار موقفاً يقترب من هذا الموقف ويتشابه معه حين قبل مثقف (الفلاح) التهادن مع خصمه والتحالف معه .. وهذا الموقف الأخير شهد حركة الحزب الشيوعي في مصر، لأول مرة، التحالف مع الثورة وتنظيمها الموحد : الاتحاد الاشتراكي .

فلنكمل صور التنازل قبل أن نصل إلى الوجه المغاير في نموذج تال : .. الفلاح، رواية تدور حوادثها أواخر شتاء ١٩٦٥ وبداية ربيع العام نفسه، تروي أحداث قرية مصرية، لا يزال يحكمها، رغم مضي زمن طويل على قيام ثورة ١٩٥٢م وانجازاتها من اصلاح زراعي وجمعيات تعاونية الى غير ذلك .. يحكمها رزق بيه سليل أحد القطاعيين الذي تحول رغم محاولة الثورة تقليم أظافره إلى قوة جديدة يستغل نفوذه متعاوناً مع المشرف الزراعي وأحد الانتهازيين من أقاربه، وذلك بهدف فرض سلطانه على الفلاحين واستغلالهم .

وعلى هذا النحو، يمثل الاقطاعي العدو الأول أمام الفلاحين، فيقوم بالقبض على البعض، ويستولي على أراضي البعض الآخر .. فلا يكون على القرية أمام الاقطاعي غير أن ترسل بأحد ابنائها — عبد العظيم — وهو فلاح

أمي ذكي، إلى القاهرة لمقابلة وزير الزراعة.

وفي العاصمة يلتقي بالراوي/ المثقف، الذي يشهد كل دورات الصراع مع الطاعني الجديد، محاولة التحرش بالفلاحين، اهانة بعضهم، القبض على البعض الآخر، حتى ينتهي الصراع بصدور قرار فصل المشرف المتواطئ مع الاقطاعي وما تبعه من اجراء تحقيق ونهاية مرحلة صراع في صالح الفلاحين الى مرحلة صراع اخرى لانعرف ستكون في صالح من؟ وعلى الرغم من أن الراوي/ المثقف هنا يستخدم ضمير الراوي وضمير الغائب، فقد كان في هذا يمثل رمز المثقف في فترة الستينات الذي شهد تجاوزات الثورة وافرادها وعائين أحوال الفلاحين ومشاكلهم، وقد حاول التعبير عن هذا كله خلال العمل:

لقد بدأ هذا خلال (حامل الرأي) من أمثال (عبدالعظيم/ فلاح فصيح، عمار الشبيني/ عامل واعى، عدلي عبدالواحد/ طالب جريء)، كما بدا في الضمير الذي راح يروي به وما يخفي وراءه مما يبين ان الراوي جهد في أن «يحاول اصدار صك براءته، ويحاول تبرير وجوده كمثقف يفتش عن معنى وجوده وجدوى ثقافته» (بدر، عبدالمحسن، ص ١٦٤).

ونخلص من هذا، الى أن موقف الراوي لم يجاوز، قط، حدود التهاون بحقوق الفلاحين، والتهاون مع العناصر المضادة للقرية التي مثلت تجربة قرية مصرية في صراعها اليومي ضد غاصبيها.

يمكن تتبع خطوط هذا الموقف في بعض النقاط:

— ان الراوي رغم علمه بموقف رزق بيه المدجج بالاتحاد الاشتراكي والقوى الانتهازية المتعاونة معه، فانه لم يملك غير تصرفات سلبية لاتجدي في دورة الصراع، انه حيث تحدث عن الاقطاعي راح يقول (رزق بيه) حريصاً على اللقب، وحين يسعى لتصرف آخر لايجد غير أن يذهب إليه في بيته لمقابلة زوجته — كان مسافراً — اعتقاداً منه ومنها — كما نفهم من

النص - انهما يستطيعان فهم بعضهما البعض لتقارب الطبقة وهي طبقة يتفقان فيها وتغاير طبقة الفلاحين .

— ان الراوي مع علمه بجملة من الاجراءات التي يتخذها الاقطاعي ضد أهل القرية وهي اجراءات غير انسانية قط مثل ضرب البعض بالكرباج أمام أهل القرية ، أو تهديد البعض الآخر بشكل يسيء إلى الكرامة الإنسانية تماماً ، مع علمه بالاجراءات التي يمارسها الاقطاعي ويستبد بها ، فنحن لم نشهد تصرفاً واحداً يمكن أن يشير إلى أن المثقف حاول الاحتجاج بشكل فعال ، وانما انعزل في معسكر الخصم ليس معسكر الفلاحين البؤساء .

— ان الراوي حاول أن يخفي ادانته ، وان فشل في مواجهة ما يستطيع به أن يدافع عن نفسه ، ان شخصياته التي يمكن أن تمثل (حامل الرأي) أكدت على دوره غير الفعال قط ، ان عبدالعظيم ، على سبيل المثال ، يقول له :
(انتم بقى ناس بتوع كتب والحكاية عندكم كلها كتب في كتب كلام في كلام . احنا بقى اللي ايدينا في النار .. دي مكاتبنا يا آبا) (الفلاح ، ص ١٠) .

ويرتد الضمير من الغيبة إلى المتكلم حين يناجي الراوي نفسه ،
فيقول :

(انك تدين المثقفين بكلماتك دون أن تعرف .. ولكنك تعرف أكثر مما استطع أن أتخيل) (الفلاح ص ١١) .

وخلال دورات الصراع نرى حركة المثقف بطيئة ، ثقيلة ، لم تزد على أن يذهب صاحبها إلى بيت رزق بيه ليحاول القيام بوساطة بينه وبين الفلاحين ، وكأن الوساطة هي الوسيلة ، الغزلاء ، الوحيدة ، التي يمكن بها التأثير على الاقطاعي ..

وفي مرة ثانية يقوم بدور المفاوض بين القرية واعدائها أو القرية وسادة

الاتحاد الاشتراكي في المحافظة أو بين القرية وضابط المباحث ..
وفي مرة ثالثة، حين تضيق أمامه سبل التحرك، فانه يذهب، مثل أغلب
أهل القرية من الأميين إلى الاضرحة ليدعوه هناك للقرية ..

وعلى أية حال، اذا كان هذا هو موقف المثقف، مهرا، أو الراوي
الأخر، وهو موقف يحمل معنى السقوط ويحث عليه، فما هو موقف
الحسين، المثقف الواعي الثالث، الذي يمكن أن نرى في صورته النموذج
الأخير في حدود المحنة ؟

كيف رأى الحسين التحديات التي واجهها المثقف العربي في هذه
الفترة ؟

وكيف تعامل معها ؟

..

الدفع الثوري

ان السنوات التي كتب الشراوي فيها، الحسين، كانت هي السنوات
التي شهد فيها الشراوي على المستوى العام هزيمة عبدالناصر ونظامه،
ومواجهة الطبقة الصاعدة الجديدة وغضب الطبقات الشعبية، وشهد فيها على
المستوى الخاص منعه من الكتابة وفصله من عمله في الصحافة واضطهاده
إلى درجة بعيدة .

لقد كان مطلوباً من المثقف، حينئذ، التصدي لكل العواصف،
والصمود في وجه الأعداء، أعداء القضية التي بذل حياته من أجلها،
الحرية والعدالة الاجتماعية وبأي ثمن ..

بدأت الحسين بتسجيل ظروف موت معاوية وتزييف الواقع والدين
بهدف توريث الخلافة لابنه - يزيد -، ويطلب من الحسين الموافقة
فيرفض، المهادنة فيرفض ..

بدأ تضيق الخناق عليه، فقتل رسوله إلى الكوفة (مسلم بن عقيل)،
وانفض الناس من حوله، وتخلّى أصحاب، وقطع الماء وبدأت
المساومات، فيرفض.

كان يطلب منه أن يهادن في ظروفه الصعبة، فيرفض.

ابن جعفر: فلتهادنه قليلا يا ابن عمي فالسياسات حيل
انا ادعوك إلى شيء من الحكمة والريث لتدبير الأمور

لن قليلا يا أخي لا تنكسر

انحن الآن لاعصار النذير

واستقم ماشئت بعده

هكذا تنجو بنفسك

هكذا تسلم رأسك

هكذا تحفظ ما تنهض له

(فجأة) اعلن البيعة حتى تهدأ الثورة عنك

فاذا استقويت فانقض عهدك

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الحسين: (حزينا) آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة

هكذا قد اصبح الخير طريدا يتوارى في الخرق

وغدا الحق شريدا

يدريه البغي من افق لافق

والدنايا تزدهي بالطيلسان

فاذا الباطل فوق العرش وحده

في يديه الصولجان

...

عندما يصبح طول العمر نارا وعذابا

للرجال الصالحين

عند هذا ما انتفاعي بالبقاء؟!
ضد ماتغدو التقاليد العريقة
تحت اظفار الوحوش الكاسرات
عندما يعلو على همس التقيات النقيات
صراخ الفاجرات
عند هذا تفقد البهجة معناها النبيل!
عندما يخنق ضوء النجم في الليل الثقيل
عندما تبطل أحكام الشرائع
عندما تحيا البدع
عندما يصبح للزيف والبهتان دولة

...

عند هذا ما انتفاعي بوجود لن أطيعه؟؟
آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة!

(الحسين نائراً، ص ٨٩، ٩٠، ٩٢)

لقد أدرك الحسين منذ الفصل الأول أنه شهيد، ومع ذلك، لم يتوقف
قط أمام محاربة عدوه رغم تغلبه عليه بالقدرة والقوة معاً، لقد كانت القضية
لديه من الوضوح بحيث رفض التراجع، كما تملكه قدر من الوعي مكنه من
الصمود أمام من يحاول تشويه وجه العدالة والحرية.

انه لم يتوقف عن القول لناصحيه قط:

— أأحيد عن طريقي حذار الموت؟ لا .. أنا لا أحيد!

(ص ٧٢)

— لا .. بل انهض ضد الظلم وضد البغي وضد الجور

بل اخرج باسم الفقراء

دفاعاً عن حق الضعفاء

انا لن اسكت عن منكر
ساناضلهم حتى الموت (ص ١٠٨)
ويضيق عليه الخناق، يمنع عنه الماء، يتراجع الصحاب، يطلب منه
الاستسلام والا يغتال آل البيت، يصيح ..

مايبغي القوم سوى رأسي
وانا الميت .. انا ذا الميت .. فامضوا عني
فانا ساحاربهم وحدي
وانجوا انتم (ص ٩٩)

وحين أدرك انه سيموت لامحالة، لم يزد على أن قال :
— فانا الشهيد هنا على طول الزمان
انا الشهيد

فلتنصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء
ليكون رمزا داميا
للموت من أجل الحقيقة والعدالة والاباء (الحسين شهيداً،
ص ١٠٤)
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

...

لم لا أقضي شهيدا ؟
انا ذا أمضي وحيداً
ليست العبرة في قتل الحسين بن علي
انما العبرة فيمن قتلوه .. ولماذا قتلوه
انا تأثر الله فيكم فاطلوه (السابق، ص ١٣١، ١٣٢)

لقد كان الحسين يعرف، سيما بعد تخلي الجميع حوله، ان هدفه
مستحيل، ومع هذا، لم يتردد لحظة في الاقدام عليه، كان يمضي للحرب
وهو موقن بالهلاك، فالموت كان يعني، لديه، معنى الشهادة، والشهادة هنا

هي المعادل الموضوعي، الوحيد، لانتصار الهدف الذي خرج من أجله، لقد عرف. انه اذا نجح فقد حقق العدل، فاذا استشهد، سيعمق مسؤولية مقاومة الظلم. وهذا المعنى تردد في كثير من أجزاء الجزئين حيث رسم صورة سقوط هذا البطل التراجيدي ودلالاته.

واذا كان المثقف هنا وعى تماماً أسباب السقوط التي تتمثل في التهادن أو المساومة على حق جلي كالشمس، فانه جاوز السقوط ودأثرته القاتمة، لم يعش الحسين قط لحظة ضعف أو تردد، لأنه، حدد هدفه، وعرفه، وصمد من أجله حتى نهايته المحتومة، وهو الفرق بينه وبين من خدع أو ساوم على حق.

ان قضية الحسين هنا هي قضية مهران بشكل آخر، لقد رفض الحسين أن يساوم رغم تأكده من مصيره، الموت، أما مهران، فقد ساوم، وتنازل، ومن ثم وقع في محظر السقوط.

وحقيقة ان موقفهما — الحسين ومهران — اسلمهما الى الموت، غير أن مهران ذهب الى الموت غفلة أو طواعية، سيان، أما الحسين، فقد أسرع إلى الموت عن عمد ومع سابق الاصرار ايماناً منه بالقضية، فيتحول موقف المثقف في الحالة الأولى إلى محنة، تتحول إلى ابعاد أخرى في الحالة الثانية حين يتحول معها إلى بطل يعرف حدود «الدفع الثوري» ويعمل له بوعي شديد.

لقد كانت حدود «الدفع الثوري» في حالة الحسين تبدأ بعد رحيله، فآخر كلماته، بعد رحيله حين ظهر خياله ليذيع النبوءة التي رحل من أجلها..

فلتذكروا ثأري العظيم لتأخذوه من الطغاة
وبذاك تنتصر الحياة

فاذا سكتكم بعد ذلك على الخديعة وارتضى الانسان ذله
 فانا سأذبح من جديد
 وأظّل اقتل من جديد
 وأظّل اقتل كل يوم الف قتله
 سأظّل اقتل كلما سكت الغيور وكلما اغفى الصبور
 سأظّل اقتل كلما رغمت انوف في المذلة
 ويظل يحكمكم يزيد ما .. ويفعل ما يريد
 وولاته يستعبدونكم وهم شر العبيد
 ويظل يلعنكم وان طال المدى جرح الشهيد
 لانكم لم تدركوا ثأر الشهيد
 فادركوا ثأر الشهيد (السابق، ص ١٨٩) .



أ - خط العصر
 ب - خط المصلحة
 ج - خط الوعي

أ - مهران: خط التهادن محدود بالعصر
 ب - الراوي: (في الفلاح) محدود بالمصلحة الذاتية بالسلطة..
 ج - الحسين: مخترقاً حواجز العصر والذات إلى افاق أبعد (الوعي).

لماذا يسقط المثقف

والان ، ما هي الرؤية التي يمكن الخروج بها بعد التعرف على موقف المثقف من قضايا عصره والتحديات التي يواجهها سواء في محنة المقاومة أو محنة السقوط والاغراء؟

ماهي حدود هذه الرؤية وملامحها؟

يمكن تلخيص هذه الرؤية في عدة ملاحظات :

أولى هذه الملاحظات : لماذا يسقط المثقف؟

ولماذا تتأرجح الرغبة لديه كحبات الزئبق لا تدل على اتجاه؟ ثم ما هي

المقومات التي تمهد للتنازل وتحثه عليه؟

وفي الاجابة عن هذه الأسئلة يسقط الجدار القائم بين النص وخارجة ،

بين المثقف — وخالقه — بين الاليهام الفني والواقع الملموس .

وسوف نعمل لمقاومة الرغبة الجامحة للحيلولة دون الخروج من النص

والتحلق في العالم الخارجي ، ومن ثم ، فان أفكارنا ستكون من داخل

النص ، فهو كما أسلفنا ، يؤكد فيه الفعل من نفس المستوى لكنه يختلف

عنها بوعيه الحاد ، فالحسين لا يقع في محنة الخداع النفسي كمهران ، كما

لا يصبح أسير الحاجة وسلطان الاغراء كمثقف (الفلاح) ، وانما يتمرد على

سيف الحاكم وخبره ، حتى ، لو كان الثمن هو أن يتحول الثائر إلى شهيد .

..

هول السقوط

على أن هول السقوط ، وتلك هي الملاحظة الثانية ، لا يستتبعه بالضرورة

عدم الرضا بالنسبة للمثقف وحده ، وانما يمتد إلى الجماهير ، ان الخصم

يسيس المثقف من جانب واحد تمهيداً لاسكاته أو سحقه أو ادانته، وذلك بفقد ثقة الجماهير فيه، ان مهران حين يسقط فهو لا يعود هذا البطل الذي يعرفه أهل قريته، كما لا يستطيع أن يدافع عن نفسه، — كما لم يستطع الصمت، وهو في كلا الحالين مسلوب الارادة أمام صوت الجماهير الذي يرتفع فيه :

— لعنة الله .. عليه اننا كنا على أهبة أن نمشي وراءه

للحدود

كنت حامينا

كيف نمشي الان خلفك

انت يامن كنت تمثالا عظيماً للأمانة والنبالة

كيف تختان صديقك كل شيء باطل في هذه الأرض اذن

عوض حذرنا من قبل

لكن مستحيل مستحيل يا جماعة !

ليتنا كنا سمعنا نصحه

سقط المعصوم

لا تقولوا الرجل المعصوم بعد

انه ساقط ..

(مهران، ص ١٧٥)

فاذا فكر المثقف أن يتردد، أن يتوقف وسط السلم، يصافح الحكام مرة ويلازم المحكومين مرة أخرى كما هو حال (الراوي/ الفلاح)، فانه «يقف حائراً بين سيف السلطان وخبزه، بين الوطن الذي صار مزرعة الحاكمين وبين النفي، بين .. وبين .. بين الالتصاق بالمجتمع — مهما تكن التكاليف — وبين الالتصاق بالطبقة المسيطرة — ايا كانت المغريات» (الخطيب، محمد كامل، ص ١٣).

فاذا انتهينا الى أقصى يسار الخط المتصل ، فاننا نكون وصلنا إلى المنطقة التي تبلغ فيها درجة الوعي أقصاها ، عند الحسين ، حيث يمضي الوعي بصاحبه إلى أحد اثنين النصر أو الشهادة وكلاهما يؤدي إلى مرحلة «تأثر الله» التي تكون من لوازم رسالة المثقف وضمن أهدافه .

الواقعية الاشتراكية

والملاحظة الثالثة تتحدد حول هوية المثقف من حيث الايديولوجية التي عرف بها ، سيما في الستينات ، فمن الملاحظ ان هذا المثقف الحائر دائماً ، الثائر أحيانا ، كانت له صبغة يسارية ، ولا نحتاج جهداً كبيراً لندلل عليه ، فإلى جانب ما عرف به كاتب مثله من تحرك عفوي يمكننا من تلمس كل خيوط الدوافع الحقيقية .



ونعود لسؤالنا المحوري : لماذا يسقط المثقف ؟
إذا كان علينا أن نسلم أن المثقف ينتمي للطبقة الوسطى ، وان المثقف حسب آخر تعريف له ، لا يمثل مع غيره طبقة بقدر ما يمثل فئة تحاول تحديد مكانها حسب مصالحها الاجتماعية .. فاننا يمكن أن نرى المثقف في وضع جديد تماماً .

نحن اذن أمام نوعين من المثقفين ، الأول ، يحاول الاقتراب من الطبقة العليا ، وهي تمثل العسكر والتكنوقراط في الغالب ، فيكتسب من وضعه الجديد بالانحياز الى جانب الحكام وضعاً مميزاً يدعمه سكوته الدائم عن رؤية قضايا مجتمعه أو التفاعل معها .

هذا هو أول النوعين ، أما النوع الآخر من المثقفين ، هو الذي يحاول الابتعاد عن الطبقة العليا بما توفره له من رفاهية الطبقة ، فهو لا يضع ثقافته

في متناول يدها، ولايكرس أفكاره في خدمتها والدفاع عنها أو تدعيم نظامها .

والثقف هنا من هذا النوع الأخير، الذي يدفع ثمن اعراضه عن الطبقة الحاكمة محنة يعيش فيها طويلا أو قصيرا وتتحدد درجة سقوطه عند اللحظة التي لا يستطيع معها الاستمرار، فعند هذه اللحظة ينتمي إلى النوع الأول ويتخلق حوله .

وعلى أية حال، فحول المثقف المنتمي إلى مجتمعه يمكن أن نتخيل هذا الخط المتصل، الذي يبدأ من أقصى اليمين وتتوالى مساحاته حسب رغباته ..



في أول الخط يقف مهرا، حي الضمير، يعي قضايا مجتمعه ويعمل لها، غير أن لحظة الخطأ (الكليماكس) تأتي من الداخل، حيث زاده في معركته ضد الخارج، فهو في اللحظة التي يبدأ عندها التنازل يكون فقد أسباب وجوده كمثقف واع، فإذا مضينا إلى اليسار، حيث يقف المثقف/ الراوي في (الفلاح)، فإذا الخطأ يأتي من الداخل أيضاً وليس من الضغوط الخارجية، انه يفرض عليه أن يكون تابعاً للنظام، فإذا كان عليه الاختيار، فانه لايلبث أن يتعرض قسراً لصراع القيم بين الطبقة العليا/ الحاكمة، والطبقة الأدنى/ المحكومة، بين طبقة العسكر المسيطرين وبين طبقة الفلاحين المطحونين، وهو في حركته المثلثة بين الصعود والهبوط وامتداد القاعدة لايتردد في الصعود إلى قمة الهرم لا أن يظل في القاعدة .

عند هذه اللحظة يكون محكوماً عليه بالسقوط دائماً إلى قاع المحنة التي يعيشها ، وهو مايفسر «عجز البطل الثوري القادر على التغيير عن « الفعل» لعدم قدرته على الالتحام بالقوى القادرة على التغيير والتي تستند إلى قاعدة طبقية شعبية عريضة . واكتفائه برفع الشعارات » (الهواري ، أحمد ابراهيم ، ص ٢٣٩).

وهنا نكون انتهينا إلى نهاية الخط المستقيم ، حيث يشير سهم النهاية إلى مشقف في ميله اليسار وتشيعه له ، فقد كان عضواً في جماعة (الفجر الجديد) ، وقد تحولت هذه المجموعة فيما بعد إلى تنظيم شيوعي .

والكاتب لايتورع عن التصريح بهذا في أعماله منذ كتب (رسالة إلى شهيد) قبل ثورة ١٩٥٢م وحتى علي بن أبي طالب في بداية الثمانينات .

اننا لانخطئ هذا صراحة في اعماله الابداعية ، ان عمار الشبيني في (الفلاح) ، وهو عامل ثوري دخل في حوار حاد مع محامي انتهازي ، (ولاحظ معنى تعاطف الكاتب مع العمال في شخصيات مثل عم كساب - الأرض - ، سائق التاكسي - قلوب خالية - عضو الاتحاد الاشتراكي بالمصنع والمحافظة - الفلاح) .. هذا العامل يصبح في المحامي الانتهازي :

(لامؤاخذة .. الصراع بقي مر .. وهومش ضد بقايا الاقطاع وجيوبه والجيوب الرأسمالية بس .. ده الصراع الخطير ضد الانتهازية وحملة الشعارات .. ضد انتهازية اليسار . اليمين واضح قدامنا ومكشوف واحنا قادرين عليه .. واليمين مضروب .. لكن الخطورة الحقيقية من انتهازية اليسار ، لانها في رأيي محتلة أماكن قيادية حساسة) (الفلاح ، ص ٢٠١) .

ويمكن أن يضاف أن المنهج الأثير لديه هو (الواقعية الاشتراكية) على ماتحتويه على عناصر لايمكن أن نخطئها قط ، وعلى سبيل المثال ،

لأن هذه الواقعية ترى أن الإنسان كائن طبقي يمكن تقسيم شخصيات رواياته وأعماله المسرحية إلى عالمين: أحدهما يقاوم السلطة، وثانيهما يعمل لصالحها، وهو تقسيم طبقي كما نرى، كما لا تخلو أعماله من الاهتمام بالفردية والرومانسية الثورية كما أشرنا في فصل سابق، وأيضاً المناخ الذي رسم فيه نهاياته التي يغلب عليها طابع التفاؤل وهي إحدى عناصر الواقعية الاشتراكية، فضلاً عن اهتمامه المحدد بالبناء المعماري الذي يدخل في إطار (التمرد الفني) أكثر منه في إطار الشكل التقليدي، وهو الشكل الذي يرتبط عند أصحاب الواقعية الاشتراكية بالمضمون لا ينفصل عنه وهو ماسنصل إليه في فصل آخر.

..

ثنائية الشرقاوي

أما الملاحظتان التاليتان فتتحدان حول الثنائية التي نجدها لدى الكاتب .. أما بين النص والفكر وأما بين النص وخارجه .
إن الشرقاوي، كغيره من الكتاب العرب، يتميز بتلك الثنائية التي كثيراً ما نشهدها بين الفن والرأي خارج الفن، بين الواقع والمثال خارج الواقع ..
إنه على سبيل المثال في كتاباته النظرية يعرف المثقف فيصور كل القيم النبيلة فيه حتى ليقترنه بالعلماء وتورث النبوة وكتابه (رسالة إلى شهيد) أبلغ الأمثلة على هذا، فإذا هبطنا إلى أرض الابداع، وتجولنا فيها لراعتنا صور المحنة ومسبباتها، فالشخصيات تصاب بالشروخ العميقة في تأرجحها بين المصلحة والمجتمع، بين الداخل والخارج .

وهذه الملاحظة تترجم لنا ملاحظة أخرى قريبة الشبه بها، فإذا كان التناقض واضحاً بين الأدب والفكر، فالتناقض واضح بين النص وخارجه، إننا داخل النص نرى صورة المثقف خلال (ضمير الحكيم أو للغائب)، وفي خارجه، في الواقع، نعثر عليه في تصرفات الشرقاوي، وهي لم تخلص

من الظروف التي تؤدي إلى التهادن أو المساومة لوضعية المثقف في العالم الثالث.

فإذا عدنا إلى النص ثانية لأخرجنا صورة تجمع بين الفن والواقع، انه في (الفلاح) يقف موقفاً فريداً في الحكي اذ لا يخطئ القارئ، قط، الشعور بهذا المثقف الذي يحاول، رغم ادانة نفسه، تبرير السقوط، ومحاولة البحث عن بواعث حقيقية يخفي وراءها الظروف التي أدت بأن يقبل الحلول الوسطى أو الانحياز لمجتمع القوة.

..

عزلة المثقف

وآخر هذه الملاحظات وأهمها، ان هذا المثقف الذي يصور في أدب الستينات خاصة، هو المثقف الذي يخلو فكره من (ايدولوجية) واضحة، أو مشروع حضاري شبه كامل، يمكن عنده أن يبدأ دوره الفعّال في المجتمع، لقد كان على كل مثقف منذ ثورة ١٩١٩م في مصر أن يحاول أن يبشر، بمفرده، بارهاصات التغيير دون أن يكون قادراً على ممارستها أو التضيحية من أجلها، ومن ثم، فإن هذه المحاولات السلبية لم تستطع وحدها أن تشعل شرارة التغيير في كثير من الأحداث، وهو، ما يفسر احباط المثقفين على كثرتهم وسقوطهم في هوة الرغبة واحباطها، بين الواقع والمثال، الحلم واليقظة، الثورة والمحنة ..

ان مثقفي الحقبة الأخيرة في العالم العربي لم يجاوزوا هذا الموقف الذي وجدوا أنفسهم فيه، في خط متصل واحد .. المساومة فالتهادن فالتنازل فالسقوط، والقليل منهم — ربما لم يوجد في الأصل — من قام بدور الحسين ثائراً وليس شهيداً.

لقد تنبه إلى عزلة المثقف وعدم تسلحه بمشروع للتغيير الكثيرون من المثقفين أنفسهم وان لم يجاوزوا هذا الاكتشاف للتفكير العلمي، ان

البعض سأل اثناء الندوة التي عقدت بكبرى صحف العالم العربي تحت اسم ما سمي «بأزمة المثقفين» في بداية الستينات سأل : (هل يمكن أحد أن يقول انه كان عند أي مثقف أو أي جماعة فكرية برنامج أو خطة مدروسة .. هل يمكن أحد أن يقول انه كان عند أي مثقف أو أي جماعة فكرة متكاملة لجميع مشاكل المجتمع بعد الثورة كان فيه حاجات طشاش - آراء متفرقة ومكانش فيه ابدأ أي خطة بمعنى أنه لو قادة الثورة جم وسألوا أو طلبوا أي خطة ماكانش فيه في الحقيقة خطة ، فاضطروا انهم يجربوا مهتدين تفكيرهم واتصالاتهم الثقافية) (اهرام ١٩٦١/٧/٢).

●● وبعد ، هذه محاولة لاستكشاف مناطق محنة المثقف ومساحاتها البعيدة، حاولنا فيها أن نبدأ من داخل النص، حيث العفوية والصدق، أما خارج النص، فله دراسة فكرية أخرى لم نصل إليها بعد.



ARCHIVE

مصادر:

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

عبدالرحمن الشرقاوي:

- (١) رسالة إلى شهيد، القاهرة، ٥١
- (٢) الفتى مهرا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ٦٦
- (٣) الفلاح، عالم الكتب، القاهرة ٦٨
- (٤) الحسين ثائراً، الهيئة العامة للكتاب، بدون
- الحسين شهيدا، الهيئة العامة، القاهرة ٦٩
- (٥) أئمة الفقه التسعة، دار اقرأ، بيروت، ط ١/٦٨
- (٦) ابن تيمية، الموقف العربي، ٨٣
- (٧) صلاح الدين (النسر الأحمر)، دار المعارف، ٧٤

مراجع:

- (١) أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ٧٨
- (٢) محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١.
- (٣) الندوة الدولية عن المثقفين والتغيير الاجتماعي في العالم العربي، اقيمت بالقاهرة، جامعة عين شمس، بين (٣-٦ ديسمبر ٧٩).
- (٤) مارون عبود، رواد النهضة الحديثة، بيروت.
- (٥) أنور عبد الملك، المجتمع المصري والجيش، دار الطليعة، بيروت، مارس ١٩٧٤، ترجمة محمود حداد ميخائيل خوري.
- (٦) جريدة الأهرام: ٦١/٧/٢ (ندوة المثقفين)، رأي محمد الخفيف
- (٧) فصول، القاهرة، المجلد ٢، العدد ٤، سبتمبر ٨٢، مقال عوض.
- (٨) لقاء خاص مع الشراقوي في ٨٣/١/١٧ و ٨٢/٨/١٤.
- (٩) Alain Girard: La reussite Sociale en France: Ses Caractères, ses lois, ses effets (Paris, 1961).



دولاب صُور

شعر: مصطفى أحمد النخيار

صُورُ الحياةِ تمرُّ في بالِ الفصولِ الأربعة

وتمرُّ من بابِ الدهولِ...

إلى البراريِ المفجعةِ !

وكؤوسُ هذا العمرِ

بدمِ الحقيقةِ مُترعه ؟!

- بنت مضرجةِ الخدودِ تغازلُ القمرَ الخجولَ
- وحديقةِ يأوي إليها الحب ذات عشية صفراء
- وفتى تَأْبِطُ شوقه ، ودفاتر الأحلام
- يركض باتجاه الشمس ، والشمس حصان !
- ومواكبُ الغزلانِ يقطعها التوحشُ ترتمي طللاً ..
- وذكري في المكانِ وفي الزمانِ .
- والشاعر الجوّال مَرَّق كل أوتار الكمان
- وتراقصت جثث الحروف !

- هو غامض هذا التفجع والغناء
وواضح ليل الدماء
وصاحب موج البكاء
والشاعر الغريد في هذا الزمان
هو المصقّد في المكان ولا مكان ؟
- قالت سليمي : والحصاد يدور في عز الظهيره
يابن عمي موعد العشاق في الصيف الجديد
حينما تنمو الضفيره !
- قال المغني : إنه الصبر الجميل
طيب صبر الذي في الموت يمشي
طيب صبر الذي في الحزن يأتي
طيب صبر الحبيب على الحبيب ؟
- قال المفكر : هدّني عبء التفكير...
http://Archivebeta.org/hrit.com
في تلايف الكلام ..
لا .. لم أعد إلا كطاحون يدور مع الفراغ
قد ضاع مني الخيط وانتحر الدماغ !



و يدور دولاب الصور
و يدور فيه الرأس من دنيا إلى دنيا جديده
و يمرُّ من باب الفصول الأربعة
فصلٌ جديدٌ وقمر !

المقتبس

في اللغة والنحو والأدب

.....
خالد سعود الزيد

الحلقة الثامنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

٦٢ - يا مَنْ هواه أعزّه وأذلّني :

كيف السبيلُ إلى وصالِكَ دُلّني
أرعى النجومَ وأنتَ في نومٍ هني
وحلفتَ لي يا غصنُ أنْ لاتنتني
أين الزمانُ وأين ما عاهدتني
يا باخلاً بالوصل أنت قتلتنني
ورجعتَ من بعد الوصال هجرتني
وعلمتَ أني عاشقٌ لك خُنتني
في زِيّ مظلومٍ وأنت ظلمتني
لُيعدّبنك مثل ما عذبتني

يا مَنْ هواه أعزّه وأذلّني
وتركتني حيرانَ صَبًّا هائما
عاهدتني أن لاتميلَ عن الهوى
هَبَّ النسيمُ ومالَ غصنٌ مثله
جاد الزمانُ وأنت ما واصلتني
واصلّتنني حتى ملكتَ حشاشتي
لما ملكتَ قيادَ سريّ بالهوى
فلأقعدنّ على الطريق فأشكّي
ولأشكينّك عند سلطانِ الهوى

ولأدعينَّ عليك في جُنجج الدجى فعساك تَبلى مثل ما أبليتني

هذه القصيدة (صوت) معروف يغنى من قديم . يغنيه المطربون في الجزيرة العربية . وصار من تراثهم ، وقطعة من تاريخهم الحضاري في لحنه العذب الشجي ، وكلماته المؤثرة . تناقله المطربون والمغنون عبر القرون . رددوه في حفلاتهم ومجالس طربهم ، واستعاره جامعو الفلكلور والملحنون في الخليج واليمن ليكون من مآثورات الحفلات الغنائية الرسمية . لكن الأبيات الشعرية ظلت مجهولة القائل ، لاتنسب الى صاحبها ولا يعرف صاحبها . وقائل هذه الأبيات شاعر ملك هو سعيد بن الامام احمد البوسعيد ، قال عنه السالمي مؤرخ عُمان الكبير رحمه الله : (كان أدبياً معدوداً من أدباء عصره) . تولى سعيد الامامة في عمان بعد وفاة والده الامام (احمد بن سعيد) مؤسس الدولة البوسعيدية الذي توفاه الله سنة ست وتسعين ومائة وألف هجرية ١١٩٦ هـ . وقد عارض هذه القصيدة الشاعر الكويتي (عبدالله سنان) وغناها (صوتاً) المطرب المرحوم (عوض دوخي) . وهي من محاسن شعره . قال لي عنها أخي الدكتور (سليمان الشطي) إنها من روائع شعره ، وقال لو قدر لي أن أختار قصائد خليجية لكأنت هذه القصيدة في المقدمة . وهذه قصيدة الشاعر عبدالله سنان :

طال الصدودُ وللضنى أسلمتني	ياهاجري ظلماً وما أنصفتني
وتركت قلبي في هواك مُولهاً	وعلى لظى جمر الغضا أضليتني
أنا يا مليح إذا رأيتك مقبلاً	وقوامك اللدُّ المَهْفَهفُ يَنثني
ورأيت جفنيك اللذنين تمكنا	من مُهْجتي الحرى وأيّ تمكن
أشكو إليك فتنثني عطفاً ع	ليّ برشفة من ثغرك الحلو الجني
كم ليلة بتنا على مشمولة	تحت الدجى وتقول بالله اسقني
والموج يرقص حولنا متأثراً	من نغمة الوتر الشجي وينحني
من كل هذا فجأة جردتني	ونسيت أيام الهوى ونسيتني
لاذنب لي إلا هواك حفظته	ياليتني ماذقت حبك ليتني
لكنه طبع الملاح ولا غرا	بة إن سفهت محبتي وهجرتني

٦٣ - الجامعة المستنصرية في بغداد :

قال البروفسور الفريد غيوم في كتاب (تراث الاسلام) وقد أشرف على اخرجه وتنسيقه السير توماس أرنولد : (إن أعظم الجامعات الاسلامية وأعلاها كعباً هي مدرسة (المستنصرية) التي بنيت ببغداد في العام ١٢٢٤ لقد علمنا من المظهر الخارجي ونسق الزخارف والنقش ، ومن الاثاث الفخم واتساع الرقعة التي شيدت عليها وضخامة الاموال التي اوقفت لادامتها، ان هذه المدرسة بذت جميع ماوجد من مثيلاتها في العالم الاسلامي . لقد كانت تحتوي على أربع مدارس فقهية لتدريس الشريعة ، كل واحدة تتبع احد المذاهب الاربعة ويترأس كل مدرسة استاذ انيط به تخريج خمسة وسبعين تلميذاً يتولى تدريسهم حِسبة لله تعالى لايتقاضى عنهم شيئاً من مال . وقد خصص له من بيت المال معاش شهري . أما التلاميذ الذين يبلغ عددهم نحو الثلاثمائة فقد عيّن لكل واحد منهم دينار واحد ذهباً كل شهر. وفضلاً عن هذا فقد كان المطبخ الكبير الملحق بالكلية يمد طلبة العلم بوجبات الاكل اليومية من الخبز واللحم ... وأورد (ابن الفرات) انه كان فيها مكتبة ... تضم كتباً نادرة في شتى العلوم منضدة تنضيداً متقناً يسهل على الطالب الرجوع اليها ، وكان بإمكان من يرغب ، أن يستنسخ ماشاء من هذه المخطوطات لأن الاقلام والورق كانت تصرفها لهم ادارة المدرسة. وذكر أيضاً أن المدرسة كانت توزع على الطلبة المصابيح ومايقتضي لها من زيت الزيتون للاضاءة . كذلك كان يوجد صهاريج لتبريد مياه الشرب ، وفي المدخل الكبير المؤدي إلى البهو ... أقيمت ساعة ... هي لاشك من الساعات المائية ، وظيفتها اعلان أوقات الصلاة حسب الساعات ليلاً ونهاراً . وفي داخل المدرسة حمام للطلاب ... وبیمارستان ... عين له طبيب يزور المدرسة صباح كل يوم ويصف الدواء للمرضى من الطلاب ، ووجدت مخازن وعنابر عظيمة لخبز أنواع المؤن

والأطعمة والأشربة والأدوية كل ذلك كان موجوداً في مفتتح القرن الثالث عشر، فتأمل).

٦٤ — دارِمِيَّة الحَجُونِيَّة ومعاوية :

قال ابنُ عبد ربه : حج معاوية ، فسأله عن امرأة من بني كنانة كانت تنزل بالحجون ، يقال لها دارِمِيَّة الحَجُونِيَّة ؛ وكانت سوداء كثيرة اللحم ؛ فأخبر بسلامتها ؛ فبعث إليها فجيء بها ؛ فقال : ما حالك يا ابنة حام ؟ فقالت : لست لحامٍ أدعى إن عبتني ؛ أنا امرأة من بني كنانة . قال : صدقت ! أتدريين لِمَ بعثت إليك ؟ قالت : لا أعلم الغيب إلا الله . قال : بعثت إليك لأسألك : علامَ أحببت عليّاً وأبغضتني ؛ وواليتي وعاديتني ؟ . قالت : أو تُعفيني ! قال : لأعفيك ! قالت : أما إذ أبيت ، فإني أحببت عليّاً على عدله في الرعية ، وقَسَمه بالسوية ؛ وأبغضتُك على قتال من هو أولى منك بالأمر ، وطَلَبتُك ما ليس لك بحق ؛ وواليت علياً على ما عَقَدَ له رسول الله صلى الله عليه وسلم من الولاء [وعلى] حبه المساكين ؛ وإعظامه لأهل الدين ؛ وعاديتك على سفكك الدماء ، وجَوْرِكَ في القضاء ، وحكمك بالهوى .

قال : لذلك انتفخ بَطْنُكَ ، وعَظُمَ ثَدْيَاكَ ، ورَبَّت عجيزتك !

قالت : يا هذا ، بهند والله كان يضرب المثل في ذلك لا بي !

قال معاوية : يا هذه اِرْبُعي ، فإننا لم نقل إلا خيراً ؛ إنه إذا انتفخ بطن المرأة تَمَّ خلق ولدها ، وإذا عظم ثدياها ترَوَّى رضيعها ، وإذا عظمت عجيزتها رزن مجلسها .

فرجعت وسكنت . قال لها : يا هذه ، هل رأيت علياً ؟ قالت : إي والله . قال : فكيف رأيته ؟ قالت : رأيته والله لم يقتنه الملك الذي قُتِنك ، ولم تشغله النعمة التي شغلتك ! . قال : فهل سمعت كلامه ؟ قالت : نعم والله ، فكان يجلو القلوب من العمى كما يجلو الزيت صداً الطَّسْتُ . قال :

صدقته ! فهل لك من حاجة ؟ قالت : أوتفعل إذا سألتك ؟ قال : نعم .
قالت : تعطيني مائة ناقة حمراء فيها فحلها وراعيها . قال : تصنعين بها
ماذا ؟

قالت : أغذو بالبائها الصغار ، واستحيي بها الكبار ، وأكسب بها
المكارم ، وأصلح بها بين العشائر .

قال : فإن أعطيتك ذلك فهل أحل عندك محل علي بن أبي طالب ؟
قالت : ماء ولا كصّداء ، ومرعى ولا كالسعدان ، وفتى ولا كمالك
سبحان الله أو دونه .

فأنشأ معاوية يقول :

إذا لم أحمذ بالحلّم منّي عليكم فمَن ذا الذي بَعدي يُؤمّل للحلّم
خُذِيها هنيئاً وأذْغري فِعْلَ ماجد جَزَاكِ على حَزْبِ العَدَاوَةِ بالسّليم

ثم قال : أما والله لو كان عليّ حياً ما أعطاك منها شيئاً ! قالت : لا
والله ، ولا وَبَرّة واحدة من مال المسلمين !

٦٥ - عَجِبْتُ لِحَرَاقَةِ لَا تَفْرُق :

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

عرض دعبل بن علي الشاعر لعبدالله بن طاهر الخراساني وهو راكب في
حراقة له في دجلة ، فأشار اليه برقعة ، فأمر بأخذها ، فإذا فيها :

عَجِبْتُ لِحَرَاقَةِ ابْنِ الْحُسَيْنِ كَيْفَ تَسِيرُ وَلَا تَفْرُقُ
وَبَخْرَانٍ مِنْ تَحْتِهَا وَاحِدٌ وَآخَرُ مِنْ فَوْقِهَا مُظْلِقُ
وَأَعْجَبُ مِنْ ذَاكَ عِيدَانُهَا إِذَا مَسَّهَا كَيْفَ لَا تُورِقُ !

فأمر له بخمسة آلاف درهم وجارية وفرس .

٦٦ - قالوا في وصف الحرب :

قال عمر بن الخطاب لعمر بن معد يكرب : صف لنا الحرب . قال :
مرة المذاق ، إذا كشفت عن ساق ؛ من صبر فيها عُرف ، ومن نكل عنها

تلف، ثم انشأ يقول :

الْحَرْبُ أَوَّلُ مَا تَكُونُ فَتِيَّةٌ تَسْعَى بِزِيَّتِهَا لِكُلِّ جَهْلٍ
حَتَّى إِذَا حِمِيَتْ وَشَبَّ ضِرَامُهَا عَادَتْ عَجُوزًا غَيْرَ ذَاتِ خَلِيلٍ
سَمَطَاءَ جَزَتْ رَأْسَهَا وَتَنَكَّرَتْ مَكْرُوهَةً لِلشَّمِّ وَالتَّقْبِيلِ

وقيل لعنترة الفوارس : صف لنا الحرب . فقال : أولها شكوى ، وأوسطها

نجوى ، وآخرها بلوى . وقال الكميت :

وَالنَّاسُ فِي الْحَرْبِ شَتَّى وَهِيَ مُقْبِلَةٌ وَبَسْتَوُونَ إِذَا مَا أَذْبَرَ الْقُبُلُ
كُلٌّ بِأَمْسِيَّتِهَا طَبٌّ مُؤَلِّيَةٌ وَالْعَالِمُونَ بِذِي عُذُوبَتِهَا قُلُ

وقال نصر بن سيار صاحب خراسان يصف الحرب ومبتدأ أمرها :

أَرَى خَلَلَ الرَّمَادِ وَمِیْضَ نَارٍ وَيُوشِكُ أَنْ يَكُونَ لَهُ ضِرَامُ
فَإِنَّ النَّارَ بِالْعُودَيْنِ تُذَكِّي وَإِنَّ الْحَرْبَ أَوَّلَهَا الْكَلَامُ

والعرب تقول : الحرب غشوم ؛ لأنها تنال غير الجاني .

ARCHIVE

٦٧ - أبو الأسود الدؤلي :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قال السمعاني في (الأنساب) :

الدؤلي : بضم الدال وفتح الواو وهمزها وفي آخرها اللام — هذه النسبة إلى الدؤل . قال أبو العباس المبرد : الدؤلي مضمومة الدال مفتوحة الواو من الدئل بضم الدال وكسر الياء ، وهو دابة ، ويقال في نسبة أبي الأسود الدؤلي ، وامتنعوا أن يقولوا الدئلي لئلا يوالوا بين الكسرات فقالوا الدؤلي كما قالوا في النمر نمري ، وأبو الأسود الديلي . قال أبو حاتم بن حبان : اسمه ظالم بن عمرو بن سفيان ، وقد قيل اسمه عمرو بن ظالم ، وقيل عمرو بن سفيان من أهل البصرة ، ومسجده إلى الساعة باق قرأت فيه الحديث على شيخنا جابر بن محمد الأنصاري . وأبو الأسود يروي عن علي وأبي موسى وأبي ذر وعمران بن حصين رضي الله عنهم . ويقال إنه أول من تكلم في

النحو، روى عنه الناس، وقال ابو على الغساني: والدؤل بضم الدال وبعدها همزة مفتوحة هو أبو الاسود الدؤلي على مثال العمري؛ هكذا يقول البصريون، وأصله الديلي، ينسب الى حي من كنانة، وهو الدول بن حنيفة ساكن الواو. والدليل في عبدالقيس ساكن الياء. والدؤل في كنانة رهط أبي الأسود، الواو مهموزة. وحكى أبو على البغدادي في كتاب البارع من جمعه، قال الأصمعي: يقال هو أبو الأسود الدؤلي بضم الدال وفتح الهمزة، منسوب الى الدؤل بن كنانة بضم الدال وكسر الهمزة وفتحت في النسب كما فتحت ميم نمري في نمر، قال أبو علي: وهكذا قال عيسى بن عمرو وسيبويه وابن السكيت والأخفش وابو حاتم ومحمد بن سلام وأبو عبدالله العدوي النسابة. قال أبو عبدالله البغدادي: وقال الأصمعي كان عيسى بن عمر يقول أبو الأسود الدؤلي بكسر الهمزة على الأصل والقياس فتحها.

٦٨ - خالد محمد الفرج :

— ولد خالد الفرج في مدينة الكويت عام ١٨٩٨م وسافر الى الهند في عام ١٩١٨م ومكث فيها عدة سنوات استقر بعدها في البحرين عام ١٩٢٢م وليث فيها حتى عام ١٩٢٧م.

— عاد الى الكويت في عام ١٩٢٧ واحتفى به أدباؤها في حفلة أقيمت من أجله بتاريخ ١٩٢٧/٨/٣١ وألقى فيها قصيدته المشهورة (الغرب والشرق).

— غادر الكويت في سنة ١٩٢٧ الى المملكة العربية السعودية وأقام فيها حتى توفاه الله في لبنان وهو سائح في ٢٦ ديسمبر ١٩٥٤ ودفن هناك في لبنان.

من آثاره المطبوعة :

(١) ديوان خالد الفرج — الجزء الأول. طبع في دمشق سنة ١٣٧٣هـ —

١٩٥٤م.

(٢) أحسن القصص — ملحمة شعرية في سيرة الملك عبدالعزيز آل سعود منذ ولادته حتى فتح الحجاز عام ١٣٤٣هـ. وأعدت حكومة قطر طبعها عام ١٩٨٢م.

(٣) علاج الأمية في تبسيط الحروف العربية وهي رسالة صغيرة طبعت في دمشق عام ١٣٧٣هـ — ١٩٥٤م وقد أعدت طبعها مع قصة (منيرة) التي نشرها في مجلة (الكويت) عام ١٩٢٨ في كتاب (خالد الفرج — حياته وآثاره).

(٤) ديوان النبط — مجموعة من الشعر العامي في نجد.



قصة قصيرة



أحزان
المتن
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ترجمة: محمود حنفي

(١)

الأمر، ثم عادت وخبطت صدرها

وهي تقول لزوجها:

هلل الأولاد، ثم ركضوا نحو

أبيهم وأمهم صائحين:

— أربعة .. القطة ولدت أربعة ..

— القطة بسبس ولدت ياماما ..

امتأ البيت من جديد بالقطط ..

القطة بسبس ولدت يابابا ..

(٢)

كبرت القطط، تعلمت المشي

نهضت الأم وذهبت لتستطلع

على أربع ثم أخذت بعد ذلك تتقافز في أرجاء الشقة الضيقة وهي تلعب مع بعضها أو وهي تلعب مع الأولاد. وجلست الأم مهمومة وقالت لزوجها: — والآن، ما العمل..؟ هذه القطة لا تتوقف عن الانجاب، والبيت قد تحول الى حديقة حيوان مرة أخرى، وأعصابي قد تلفت من هذا الضجيج..

قال الزوج باقتناع تام:

— اطردي القطة وأولادها..
شهقت الزوجة قائلة:

— حرام..

ثم مصمصت شفتيها وقالت:

— ثم هل تظن أن الأولاد يقبلون..؟

(٣)

بعد فترة من التفكير، توصل الزوج والزوجة الى حل أرضاهما.

قالت الزوجة لزوجها:

— اسمع.. نحن لانقدر على تربية

كل هذه القطط، والأولاد من

ناحياتهم لن يوافقوا على طردها من

البيت، ماذا لو وزعنا القطط على

الأهل والأصحاب يكسبون فيها ثوبا

أو يتحملون نيابة عنا ذنبها، بشرط أن

نستبقي قطا واحدا نرضي به الأولاد ونمنع غضبهم، قطا ذكرا لا يلد ولا يملأ بيتنا بالقطط.. مارأيك في هذه الفكرة الرائعة..؟

وافق الزوج، وبعده وافق الأولاد

بعد احتجاج طويل، وعلى مضض.

واختار الأولاد بالاجماع قطا كانوا قد

أسموه «زمرد»، وكان قطا جميل

الطلعة جميل اللون مكتسيا بفروة

بيضاء ناصعة البياض يتخللها تشكيل

رائع ذو لون رمادي خفيف مائل الى

زرقاء قريبة من زرقاء السماء..

وفي غضون أيام قلائل، تم اجلاء

القطط عن البيت، بما فيها القطة

الأم، ولم يبق بالبيت منها غير القط

«زمرد»..

(٤)

كبر القط «زمرد» صار قطا شابا

جميلا يافعا، سليم الجسم ممتلئا

عافية، لذلك بدأ يتطلع الى

استكشاف ما وراء باب البيت. قال

الأب لزوجته وأولاده محذرا:

— اياكم أن تسمحو للقط بالخروج

الى الشارع. اذا خرج قد يعود حاملا

معه الأمراض، وقد سمعت أن القطط

تنقل عدوى مائة مرض .. هل
تسمعون ..؟

سمعت الزوجة وسمع الأولاد
كلام الأب، وحرصوا جميعا على
مراقبة القط أوقات فتح باب البيت
وغلقه، ولكن القط لم يسعد بهذه
الاجراءات الصارمة، راح يتحين
الفرص. وذات يوم سنحت له فرصة
كبيرة .. جاء ضيوف كثيرون
للزيارة، وخرجت الأسرة كلها
لاستقبالهم، وفتح باب البيت على
مصراعيه، فتسلل «زمرد» هارباً من
بين أرجل الضيوف ..

(٥)

خرج «زمرد» الى الشارع وشاهد
بشرا كثيرين وسيارات مسرعة،
فانزعج. ورأى «زمرد» قططا هزيلة
مشردة تسعى الى رزقها بين أكوام
الزبالات ووسط خطر محقق بها،
فاغتم، غير ان شيئا لفت نظره فجأة
فصرفه عن الانزعاج والغم ..

في مواجهته تماما، وكأنما
الأرض قد انشقت وظهرت منها،
وقفت قطرة حسناء رائعة الحسن. تقدم
«زمرد» خطوتين منها، وتشممها من

فمها وأنفها، ولما لمس منها قبولا
استدار حولها ثم تشممها من مؤخراتها
.. وأحس «زمرد» بسعادة غامضة
تطوقه ..

لم يستغرق ذلك كله أكثر من
ثوان، بعدها تنبعت له القطط الهزيلة
المشردة، فزامت في وجهه، ثم
كشرت عن أنيابها، ثم قوست
ظهورها، وتأهبت للانقضاض. شعر
«زمرد» بالخطر، وأدرك عواقب
الموقف، ففر هاربا. لم يكن قد
ابتعد كثيرا عن البيت، فرجع اليه
بسهولة ويسر ..

(٦)

لم يعرف «زمرد» ولا عرفت
الأسرة الراحة منذ ذلك الحين .. بعد
عودته الى البيت وبخه كل أفراد
الأسرة وأنذروه بالعقاب اذا كرر
فعلته، ولكنه كان يفكر في القطعة
الحسنة فقال لنفسه: «لا بد من
الخروج الى الشارع مرة أخرى». و
حاول بعد ذلك الهرب من فرجة باب
البيت أثناء دورات فتحه مرة بعد
مرة، ولكنه فشل في كل المرات.
حزن «زمرد» حزنا بالغاً وأصيب

ترحيبها المستر به . ولكنه لم يفقد العزم ولا الاصرار، ولا عرفت نفسه استسلام الهزيمة .. قال لنفسه آخر الأمر: «سأعود غدا الى الشارع، وبعد غد، وبعد غد الغد، وسوف أحظى في النهاية بحبيبتى» ..

كان قد عرف أن المهمة شاقة وطويلة، تحتاج الى الصبر والقوة والصمود .. فرجع الى البيت بتجربة غنية وفكر جديد ..

(٨)

عاد «زمرد» الى البيت في الصباح متسحا وجريحا وجائعا. لما شاهد هذه أفراد الأسرة على هذه الحال صدموا واستنكروا ما هو عليه. انهالوا عليه — كبارا وصغارا — بالشتم واللعنات واتفقوا على معاقبته بالحرمان من الطعام. لم يكتثر «زمرد»، وبالرغم من جوعه لم يهتم كثيرا بما أنزلوه به من عقاب ..

وجاء الليل، فبدأ «زمرد» يبكي ويموء طالبا الخروج. قام الأب اليه، وبعبسية شديدة انهال عليه بالضرب، ثم ذهب لينام. تحمل «زمرد» ضربات الأب في صبر

بالمرض وهزل هزالا شديدا. راح يقضى كل ليلة عند باب البيت ويموء ويبكي فيبكي معه الأولاد ولا ينامون ..

قالت الزوجة لزوجها :

— لافائدة مما نفعل. القط بلغ وغريزته تعذبه. ولا بد أن يخرج الى الشارع .. وسيعود على أي حال بعد اشباع غريزته .

أجابها الزوج متأففا :

— أخرجيه ..

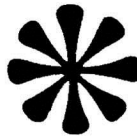
(٧)

أمضى «زمرد» في الشارع ليلة رهيبة. عانى من البرد، ومن هجمات القطط المشردة، ومن عجزه عن الاقتراب من محبوبته بالرغم من

وجلد، ولكنه قال لنفسه باعتداد
وغضب: «هؤلاء البشر مخلوقات غبية
وشريرة، قساة القلوب ومستمسكون
بشكليات لا قيمة لها، وسوف أرغمهم
على اخراجي من هذا البيت، وحين
أخرج هذه المرة لن أعود اليهم أبدا
.. أبدا» ..

لم يكف القط «زمرد» بعد ذلك
عن البكاء والمواء حتى ضج كل من
بالبيت، فأخرجوه ..
وكان «زمرد» مقتنعا تماما
بالقرار الذي اتخذه، ومصمما عليه ..
لم يعد «زمرد» أبدا الى البيت .

••



البيان الرابع لجماعة

المسرح الاحتفالي

المحور الأول :

- الاستهلال
- احتفال الذات، داخل أو خارج المركز
- نحن/ هنا/ و/ الآن/ وصناعة الآتي
- الاحتفالية من السحر إلى الاحتفال
- التراث أو الماضي الذي لا يمضي
- من العقل النظري إلى العقل الحيوي
- (سيزيف) الجديد يكتشف العيد
- عن المسرح كمجتمع داخل مجتمع
- عن الفلسفة والسياسة والسلطة
- التمثيل وكيمياء الحالات والمقامات
- حديث عن الممثل/ الجسد
- حديث عن الممثل/ الحرفي
- حديث عن الممثل/ القربان
- الغضب، من أجل أو ضد الوطن

— الاستهلال :

مرة أخرى نعاود الظهور — ليس عشقاً للظهور — ولكن لأن الاحتفالية ذات تحيا وتعيش . ولأنها كذلك ، فهي تنمو باستمرار لتزداد طولاً وعرضاً وعمقاً . ويأتي هذا البيان — بعد كل تلك البيانات — ليرصد عملية النمو هذه ، وليرسم بالكلمات خطها البياني الصاعد الى الاعلى والضارب بعيداً بعيداً في العمق ..

يأتي البيان في مارس من كل عام ، ليكون احتفالاً يتجدد مع دورة الحياة والطبيعة . انه بعث بعد موت او شبه موت . فهو لا يغيب إلا ليحضر ، ولا يبتعد الا ليقترب ، ولا ينتهي الا لابتدىء . وهو في بداياته الجديدة هذه يكتسب ابعاداً وآفاقاً جديدة اضافية . فالاحتفالية لا تغيب لانها نحن — مبدعين وابداعات وسلوكا يومياً — اما عن هذه البيانات . فماذا يمكن ان نقول عنها ؟

— انها — في جوهرها — اوراق اعتمادنا الى الناس والتاريخ ...

شيء مؤكد ان الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي ، وذلك لانها اعم وأشمل منه . في الاصل والكل . اما المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتجلي . انه فعالية فكرية وفنية تستند على التصور الاحتفالي ، هذا التصور الذي نحاول ان نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة .. فلسفة ملتحمة بالابداع والسلوك معا حتى تصبح فناً واخلاقاً في نفس الآن . ان الاحتفالية — كصفة — يمكن ان تلحق الابداع والاشخاص معا — مبدعين كانوا او غير مبدعين — فنقول عن مسرحية او قصيدة او لوحة بانها احتفالية ، كما نقول عن الشخص بانه احتفالي تماما كما هو الشأن بالنسبة للرومانسية والوجودية والصوفية ، حيث يوجد الابداع الرومانسي والشخص الرومانسي كذلك ، او الشخص الوجودي او الصوفي . فالاحتفالية — كفلسفة — لانكتبها على الورق فقط ، وانما نعيشها سلوكا يومياً ومبادئ وقناعات

ومواقف لها التحام بالمعيش والمتخيل في نفس الوقت ..

في غمرة الردود — الشفوية او المكتوبة — على البيانات الاحتفالية ،
تجدنا مضطرين لان نقول كلمتين :

— اننا ضد ان يكون الموقف من هذه البيانات مجرد تفسير ساذج ، يأخذ
البيانات على اساس انها مسلمات — نقف عندها ولا نتعدها — فلا شيء
نهائي او حقيقي كليا ، فالاساس ليس هو الكلمات في ذاتها ، ولكن في
الماورائيات التي تخفيها هذه الكلمات .

— كما لا يعقل ان يكون الموقف منها — البيانات — مجرد تبرير فقط ،
تبرير يمرر ابداعات معينة او سلوكا خاصا ، الشيء الذي يجعل روح
البيانات غائبا وقشورها شيئا حاضرا ..

— ان البيانات في جوهرها اجتهاد ، ولانها كذلك فهي ضد التقليد والكسل
والاتباع . فلا مجال اذن (للابداع) في ان يصبح مجرد تطبيقات مدرسة
ساذجة ، تطبيقات تقرأ البيانات حرفيا فتقف عند النقطة والفاصلة من غير
ان تسجل حضور المبدع في ابداعه .

ان البيانات ليست هي المسرح الاحتفالي ، وانما هي خرائطه ، وهي
خرائط لا تتضمن الا ما هو عام ومشارك ، اما ما هو خاص فلا وجود له الا
في الابداع . فالبيانات لا يمكن ان تكون بديلا عن النص والافعال والحفل
والسلوك والاضاءة واللباس والمكان والاجتهاد . لهذا يكون من العبث ان
نبحث عن المسرح خارج المسرح ، وان نفتش عن الاحتفال خارج
الاحتفال ..

— احتفال الذات داخل او خارج المركز :

شيء مؤكد ان الثقافة العربية — ومن ضمنها المسرح — هي ثقافة بلا
مركز ، انها حقا تتحرك وتنمو ولكن .. انطلاقا من اية نقطة ؟ وبحثا عن

اية نقطة في الآفاق القريبة او البعيدة ؟ ان الحركة — في ذاتها ولذاتها — شيء هو العبث بعينه . حقا ان الكتابات العربية تتراكم والمطابع تدفع ، ولكن ، كل ذلك من اجل ماذا ؟ هل لنؤكد ماهو مؤكد ؟ هل لنوجد ماهو موجود ؟ هل لنؤكد ماقاله ماركس وهيجل وفرويد وداروين ولاشيء سوى ذلك ؟ أكيد ان جل ابداعاتنا ليس فيها من الابداع شيء ، ولو تفضلنا بحرقها فمن المؤكد اننا لن نخسر شيئا كبيرا .

ان الذات العربية — كذات مستقلة لها مركزها داخلها — هذا المركز اين هو؟ لقد ضيعناه بلاشك لانه ماعاد يهمنا شيء سوى ان نكون كالمركز الآخر، اي ان نكتب كما يكتب الغرب ، ونعيش كما يعيش ، وبهذا نكون بعيدين عن هويتنا . لاننا — في حقيقتنا — لانعيش ونحيا ، ولكن نقلد العيش والحياة . لانفكر ، ولكننا نلعب لعبة التفكير ، وهي لعبة قائمة على الانبهار الصبباني امام عالم الكبار .

الغرب هو المركز ، هو المرجع ، هو المقياس هو النموذج . باطل الاباطيل وقبض الريح كل شيء لايشبه هذا المركز ولايكره ..
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>
— فاذا لم تكن ماركسيا فانت بالضرورة رجعي ..

— واذا لم تكن غريبا — لباساً وفكراً ولغة وسلوكاً — فانت متخلف ..
— واذا لم تكن احتفالاتك المسرحية تشابه — لحد التطابق — المسرح الغربي فما هي من المسرح في شيء ..

— واذا لم يكن لديك رصيد من الاسماء اللاتينية فما انت بمثقف ولا من اهل الثقافة . اننا لانعرف ذاتنا الا من خلال الآخر . فنحن ، مايراه هذا الغرب . نعيش على الاحكام التي تأتي من الخارج . نقبلها لانها مسلمات . لانناقشها بل نحفظها ونردددها في كل مناسبة . ماذا يمكن ان نقول عن هذه الذات التي تتحرك من خارجها سوى انها ذات آلية ؟ ذات تحركها الازرار فتتحرك . كل كلامها مسجل ومبرمج . لاشيء فيها حي وآني وحقيقي

وتلقائي وذاتي. ان المسرح العربي لم يكن له وجود، هكذا زعموا في المركز، وهكذا رددنا بعدهم. مسرحنا هو ما قبل المسرح، وفلسفتنا هي ما قبل الفلسفة، ومنطقنا هو ما قبل المنطق. وذلك لانه، حتى تكون تلك التظاهرات الشعبية مسرحا حقا، فلا بد ان تكون هي المسرح الغربي. ولكن أهذا ممكن؟ ايعقل ان نقول بانه لا يمكن ان يكون محمد محمدا إلا اذا كان عليا؟ وانه — قياسا على ذلك — لا يمكن للمسرح العربي ان يكون عربيا إلا اذا كان غربيا؟ اي تخريف هو هذا؟ ان المسرح العربي ذات مستقلة. انه معطى انطولوجي لا يمكن ان يشبه الا ذاته. وبهذا فلا يصح ان نخلط بين شيئين، ان هذا المسرح — كذات وكيونة — لم نستورده من الغرب، وان ما أخذناه عن اوربا هو مجموعة من التقنيات المختلفة. أخذنا المسرح/ البنائية والستارة والديكور وغير ذلك من الملحقات. اما المسرح/ الاحتفال فقد كان دائما موجودا بوجود الانسان داخل هذا الفضاء.

ان الانسان العربي الذي يلبس اللباس الغربي ليس غربيا بالضرورة، وذلك لأن وراء اللباس ذاتاً لها ارتباط بهذه الارض، نفس الشيء بالنسبة للمسرح. لأن الاساس هو الاحتفال الشعبي، هذا الاحتفال الذي نعيد اليوم هيكلته من جديد، وذلك حتى يكون قادرا على التأريخ للوجودان الشعبي.

ان التحلل من المركز/ الآخر — المهيمن والمستلب — يعيد للثقافة العربية وجودها وحقيقتها. وبذلك تجدنا مضطرين لان نعيد ترتيب الاوراق من جديد. فكل المفاهيم الشائعة تحتاج الى رؤية جديدة والى قراءة مغايرة. فالخروج من دائرة الانبهار هو ما يمكن ان يحرر هذه الرؤية وتلك القراءة. فلا شيء مقدس او مدنس — في ذاته — ولا شيء حقيقي كل الحقيقة. ويبقى ان المرجع الاساس في العملية النقدية هو المركز/ الداخل، هذا المركز له ابعاد ثلاثة. هنا والآن وال «نحن». وبهذا، فليس ضروريا ان تجد في الاحتفالية نفس المفاهيم الشائعة؛ أي كل تلك

القبول اللفظية الممتلئة فراغا ، والتي لها نفس مفعول الوباء في انتشاره وانتقاله من شخص الى آخر. ان الاحتفالية انتصار للحياة ، وذلك ضد كل ماهو وباء وتكرار وزيف وصدى وموت .

— نحن/ هنا و/الآن وصناعة الآتي :

أكيد ان الاحتفالية ليست فرقة مسرحية ولايمكن ان تكون كذلك . لان الفرقة في حقيقتها وحدة صغيرة للنتاج المسرحي ، ويبقى ان الاحتفالية هي المنسق بين هذه الوحدات . فهي موجودة فيها وبها ومن خلالها . ومن هنا كان لابد ان تكون مفتوحة عليها باستمرار ، وذلك باعتبار انها اوراش للفعل الحيوي ..

نؤمن بأن المسرح العربي الحق له وجود في المستقبل ، وان هذا المستقبل المشروع تشكله عوامل ثلاثة : (نحن) (هنا) و (الآن) كما نؤمن أيضا ، بانه لايمكن التعامل مع التاريخ الا بنظرة استباقية ، اي ان نبني (غدا) قبل ان يأتي — او لا يأتي — هذا الـ (غدا) . نشكل المسرح المستقبلي ؛ عوض ان ننتظر حتى يتشكل في غيابنا — اعتمادا على الصدفة والمجهول واللامتوقع — دورنا هو ان نشارك في صناعة المستقبل — فنا وفكرا وتاريخا — وذلك الى جانب كل القوى الحية في البلاد التي تصنع (غدا) .

وان هندسة المستقبل تمر اساسا عبر احداث انقلاب في العلاقات والمؤسسات والذهنيات وتفكيك الحاضر ، من خلال بنياته وهياكله الموروثة من عصور الانحطاط ، شيء اساسي لاعادة تركيبها بشكل مغاير . فلا شيء يضمن حضور الحاضر في الحاضر ، والمستقبل في المستقبل الا الحركة . ولن تكون هناك حركة الا في غياب الثبات والسكون . وان كل حركة تاريخية لايمكن ان تخرج عن اهداف ثلاثة :

— انسانية الانسان

— وحيوية الحياة

— ومدنية المدينة

اي غياب الوحش في الانسان ، غياب الآلي في الحيوي ، غياب الغاب في المدينة . وهذا ما لا يمكن ان يتوفر الا بايجاد مجتمع احتفالي يقوم على اقضاء كل قوى الموت والتراجع الى الخلف ..

— الاحتفالية ، من السحر الى الحفل :

ان المسرح الاحتفالي — كنظرية او جماعة او مؤسسة — لا يمكن ان ينغلق على المسرحيين وحدهم وذلك لان المسرح في حقيقته ليس جنساً من الفنون ، كما انه ليس علماً وانما هو كل العلوم وكل الفكر الانساني في عموميته وشموليته . ومن هنا فلا مجال لصناعة المسرح بدون الانفتاح على كل الفنون والعلوم والثقافات .. لاجل هذا ، كان المسرح الاحتفالي مفتوحاً على التشكيليين والشعراء والزجالين والفلاسفة والباحثين في علم النفس والاجتماع واللغة .. ان المسرح فن يشمل كل الفنون ، وعلم يتمثل كل العلوم . وصناعة تستوعب كل الصناعات الاخرى .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

ولما كان المسرح هو الحياة ، في صورتها المركزة والمكثفة والحقيقية فقد كان من الصعب حصر المسرح في المسرحيين ، خصوصاً ان الفن ليس هو المبدع وانما هو الآخر كذلك ، الآخر المتذوق والمتلقي والمشارك . ان المسرح لقاء قبل كل شيء ، وكل لقاء هو حوار بالضرورة . ومن هنا كانت الاحتفالية — نظرية ومؤسسة — ملكاً لكل الذين يلتقون ويتحاورون داخل فضاء واحد وحول قضية واحدة . ان (المتفرج) في مفهومه الكلاسيكي لا وجود له في المسرح الاحتفالي . لهذا كان من العبث اقضاء المشارك ونفسيه عن شيء يهمه ويعنيه . ولما كان هذا المشارك معاصراً لنا على مستوى الواقع اليومي ، فقد كان لابد ايضاً ان يعاصرنا على مستوى الفعل المسرحي ، اي ان يعيش عملية الابداع ، ابتداء من النص — او ما قبله —

الى ان يتشكل الكلام في حفل جماعي يجد كل الحاضرين انفسهم فيه .
ان حضور التداريب المسرحية شيء ضروري ، لان المسرح ليس مرادفا
للسحر، وانما هو الحفل ، واذا كان السحر يتطلب الخفاء فان الحفل
يقتضي الوضوح والتجلي .

التراث او الماضي الذي لايمضي :

اذا قلت الاحتفال قلت التراث ، واذا قلت التراث فان ذلك لا يقتضيك
الرجوع الى الخلف لماذا؟ لان التراث في حقيقته حضور واستمرار، الى ما
بعد الآن . انه شاهد على فعل التغير، شاهد على انه لاشيء ساكن والا
شيء ثابت . فلا وجود الا لهذا التحول المستمر والمتلاحق . الحديث عن
التراث يفرض تحديد مفهومه اولا . ولكن ، انطلقا مماذا؟ انطلقا من الـ
(هنا) و (الآن) طبعا . اي من هذا الزمان وهذا المكان لهذا كان لابد ان
نقول مع هشام جعيط (تساءلت ووجدت ان مفهوم التراث عند العرب
لايعنى بالمعنى الاوربي . في الحقيقة يتجاوز كثيرا ويتجاوز المفهوم
المتحفى ، الصيانه .. ويكون له عندئذ بعد جدلي ، جدلية الماضي
والحاضر، فهو مفهوم حضاري فلسفي .) ما يهمننا من التراث اذن هو هذا
الصراع الدرامي الذي يتكشف عنه ، وهو صراع مع الذات التي تحمل
نقيضها بداخلها . صراع بين قوى الدفع والجذب ، بين الاقدام والاحجام ،
بين الايجاب والسلب . ان الماضي لايمضي ، والحاضر لم يحضر بعد — الا
شكليا — الشيء الذي يعمق خوفنا وقلقنا على المستقبل اكثر . هذه العلاقة
الجدلية — سواء مع الذات او التراث او الواقع اليومي — هي وما نلح عليه ،
ممارسة وابداعا وتنظيرا ، وهي علاقة تقوم على اساسين اثنين : القطيعة
والاستمرار، اي ان نوجد الماضي لنعدمه ، ونثبتة لننفيه ، ونستحضر القيم
الماضوية لنغايرها ولانكرها ..

— من العقل النظري الى العقل الحيوي :

ان الاحتفالية لايمكن ان نمارسها كفعل مسرحي فقط ، وذلك لان المسرح هو الحياة — كما رأينا — ولانملك الا ان نعيش المسرح كما نحيا الحياة ، اي ان نعيش الحقيقة والوهم والتصور والتفكير ، على الخشبة وامامها وخارجها . ومن هنا ، كانت الاحتفالية محاولة لتكثيف الفعل الحياتي وتركيزه وجعله يسير نحو الآتي ونحو ما هو حقيقي وجميل ومتحرر وانساني ومديني . ان الشيء الاساس ليس هو المادة — كشيء جامد اخرس — وليس الروح — كشيء مجرد — وانما هو الحيوية . اي هذه الطاقة الكامنة فينا ، والتي تمكننا من ان نبني ونهدم ونفرح ونغضب ونغير ونتصور ونبدع . هذه الحيوية لا تعادي شيئا أكثر من التكرار . لماذا ؟ لانه يفيد الآلية . والاحتفال يعني الانطلاق ، كما يعني الجدة والادهاش واستمرار فعل الاكتشاف والخلق والابتكار . انه يعادي المتوقع والعادي والبديهي . هذه الحيوية هي التي تجعل الفعل الواحد لايعطي في لحظتين مختلفتين رد فعل واحداً . فلا احد يعيش نفس الاحساس مرتين ، ولا احد يحيا نفس الاحساس مرتين ، ولا احد يعيش الحفل مرتين . لان الحفل هو الزمن ، والزمن يمضي ويبقى كذلك ، يمضي كفعل حيوي ، ويبقى كتصور ذهني يسمى الذكرى . في الاول يتم داخل حيز من المكان ، وفي الثانية يتم داخل الذاكرة . فالاساس اذن هو هذا التدفق المستمر ، تدفق الحالات والتخيلات والافكار والمواقف . من هنا جاء تركيزها على العقل الحيوي ، وذلك في مقابل العقل النظري ؛ اي العقل الذي يلامس الاشياء ، فيحس بردها وحرها فيعرف حجمها ووزنها وثقلها وطعمها ، وليس العقل الذي يجرد الاشياء ويقتلها من اجل ان يدركها ..

— (سيزيف) الجديد يكتشف العيد :

كل شيء يبدأ من الفعل ، واول فعل يمكن ان يمارسه الانسان هو ان

يرفض . فالواقع اصغر من المتصور، والمحسوس اضيق من المتخيل ،
والحاضر متخلف عن المستقبل ، واليومي ليس اجمل من الحلم . لذلك
كان لابد من رفض الواقع المعطى ، وذلك من خلال اكتشاف او اعادة
اكتشاف الاحتفال . ان من طبيعة العيد ان يحطم ميكانيكية الايام في
تواترها وتتابعها ورتابتها وتكرار بعضها البعض . فهو يعطيها الجدة ويمنحها
فاعلية الادهاش . فمأساة (سيزيف) لا تكمن في عبثية التكرار، تكرار
نفس الفعل الواحد الى الابد ، ولكنها تكمن في عجزه عن اكتشاف العيد ،
الشيء الذي حرمه من تجاوز العادي الى المدهش والعتيق الى الجديد .
ففي غياب العيد تتحول كل الايام الى يوم واحد ، ويتحول الكائن الحي
الى مجرد لولب صغير داخل ماكينة الوجود والمجتمع ..

والطفولة ، ماذا يمكن ان تمثل ؟ انها زمن التساؤل المستمر والمتجدد ؛
زمن الاندهاش ومابعده . انها مبدأ العلم والفن معا . ويبقى ان الاحتفال هو
الطفولة العائدة . هو الزمن (الضائع) الذي يعود جديدا . وان التشبث بهذا
الاحتفال هو في حقيقته تشبث بجوهر الحياة . اي بالفعل الحيوي . وان
الابداع يتم عادة في الزمن المستعاد ، في اللحظة التي لا تشيخ ، في الآونة
التي لا يدركها المرض والعجز والشيخوخة ، والتي تظل دائما على الحلم
والجنون والهذيان . الابداع تحرر من جاذبية اليومي والعادي والمعروف
والمتوقع . وبذلك تكون الكتابة — بالخط واللون والجسد — تعيدا يوميا
يحتفظ للحياة بجدهتها ورونقها وتلقائيتها وحيويتها ..

— عن المسرح كمجتمع داخل مجتمع :

من يمكن أن ينكر، اننا داخل هذا المجتمع الواحد نعيش مجتمعين
اثنين ؟

المجتمع الاول معطى ، جاءنا او جئنا من غير ان نختاره كما هو الآن —
في معناه ومبناه — الصدفة وحدها ربطت بيننا وبينه . فكان لابد ان يصبح

لنا قوقعة وسجنا ومنفى .

اما المجتمع الثاني فهو المسرح ، فضاء آخر وزمن آخر واخلاقيات اخرى واحساسات جديدة ، مجتمع اوجدته الضرورة لتأمل المجتمع الاول وتفسيره وتغييره .

المسرح هو هذا العالم الذي نصنعه /نحن/الآن/هنا/ عالم جديد مغاير ، يحمل انفاسنا واحلامنا وبصماتنا . انه العالم متحررا من الجبرية والصدفة والفوضى والميتافيزيقيا من يمكن ان ينكر ، انه لاهندسة بدون رسم ولا تصاميم ؟

في المسرح نرسم العالم — حاضرا ومستقبلا — نصممه .. لا كما هو معطى ، ولكن كما يمكن او ينبغي ان يكون . ان الابداع الفني لايلغي الواقع ، لانه ابدأ ليس بديلا له . ولكنه رسم تقريبي (ماكيت) للزمن الآتي وللعمل المستقبلي والمجتمع القادم ..

داخل المسرح ننقل عنا ، نصبح ذاتين في ذات واحدة . ذات ترى واخرى تُرى يصبح الزمن الواحد زمنين ، زمن للفعل وآخر لمراقبة هذا الفعل واعادة خلقه . في المسرح نقدر ان نجعل الماضي حاضرا حتى نعرف ونذكر لماذا كان هذا الآن كما هو عليه الآن ؟ في المسرح نقدر ان نفكك الاحداث حتى نعود بها الى اصولها الاولى ، الشيء الذي يعرفنا — ليس بالاحداث فقط — ولكن بفلسفة ما يحدث . ولماذا يحدث وكيف يحدث . في المسرح نقدر ان نستوعب كل تاريخ الانسان داخل زمن معين . ونقدر ان نرحل عبر العالم وذلك داخل حيز مكاني محدود .

في المسرح تملك ان تمسك بيدك كل الخرائط ، خرائط الحس الانساني وخرائط الفعل والعلاقات والمؤسسات والطبقات والآلام والاحلام . هذا هو المسرح الذي نسعى اليه ، انه مسرح صعب ولاشك ، ولكنه ابدأ ليس مستحيل الوجود . وذلك هو الأهم .

المسرح ليس وهما ، وانما هو الحقيقي والجوهري . انه الواقع في صورته

المركبة والمكشوفة. في الاحتفالية ينزل المسرح من السماء ليستقر في الارض، يقترب من الناس ومن همومهم ليصبح تظاهرة اجتماعية لها مساس وتماس باليومي والمعيش. المسرح في المنظور الاحتفالي يتحرر من المسرح، يهرب من الخشبة الضيقة ليصبح احتفالاً يقام حيث يلتقي الناس بالناس. انه ليس المتفرج عليه. وانما هو مانعشه، اي ذلك الفعل الذي يعي ذاته، الشيء الذي يجعله اكثر صدقا وشفافية من الفعل الذي تتحكم فيه العادة، فيكون تكرارا لنفسه ولغيره من الافعال الاخرى، وليس فعلا جديدا مغايرا. لاجل هذا كان لابد ان نقول بأن المسرح ليس له وجود خارج هذا المكان وذاك المكان وكل مكان. ان التمسرح — وليس المسرح — له ارتباط بالانسان قبل المكان، وبالفعل قبل الشيء وبالآن قبل ما كان..

— عن الفلسفة والسياسة والسلطة :

ان الفلسفة ليست ذلك الشيء الموجود في الكتب، وانما هي حياتنا، كفعل يومي يقوم على اختيارات وتصورات وقناعات خاصة. ومن هنا كانت بياناتنا موجهة لكل الذين يعيشون العيش مع الكرامة والحقيقة والعدالة والحوار والتقدم والتغيير وان السياسية ليست بطاقة العضوية، وانما هي شهادة الميلاد وشهادة الحياة. نقصد بالشهادة الوجود الحي وليس الورقة. من يمكن ان ينكر ان الكائن الحي — داخل المدينة وداخل الدولة — يتنفس السياسة كما يتنفس الهواء؟ ان وجود سلطة عليا خارج الذات — ذات الفرد وذات الجماعة — يجعل القلق على هذه الذات شيئا حتميا، من هنا كان بحثنا عن سلطة تحقق ذاتها في الخلق والعطاء وليس في القمع والنفي. في الحوار وليس في مناجاة الذات. في تبعيتها للحيوي وليس اسبقيتها له. في الاهتمام بالارض قبل السماء وبالقاعدة قبل القمة وبالكل قبل الجزء.

من يمكن ان ينكر ان السلطة سلطتان ، واحدة للايجاب واخرى
للسلب ؟

الاولى للتأكيد والتغيير والاشترك ، والثانية للنفي والثبات والاحتكار ؛
احتكار السلطة وادواتها واحتكار الخيرات والعيش والفرح .

احدهما تمثل الجزء متمثلا في الطبقة أو الحزب أو الطائفة الدينية أو
العسكر أما الأخرى فتمثل الكل ، أي المجتمع في جزئياته وكيالاته .

السلطة الأولى تحقق وجودها من خلال البناء ، بناء المجتمع — فردا
وجماعة — أما الثانية فتحقق هذا الوجود من خلال الهدم ، هدم الإنسان
— جسماً وروحاً وفكراً — وتحويله إلى مجرد رقم أو آلة لها رد فعل معروف
ومدرّوس وملقن . ويتم هذا الهدم من خلال أدوات جهنمية هي التشريد
والتجويع والاعتقال والنفي والترهيب .

السلطة الأولى مشروع ، بعيد حقاً ، ولكنه غير مستحيل . أما الثانية فهي
واقع قائم . هذه اذن هي مبادئنا ، وان كل قوة تعمل لتحقيقها فنحن ضمنا
معها وفي صفها . لئلا طرفا سياسياً . ولكننا مع كل القوى التي تسعى إلى
التغيير والحوار والتقدم والعدالة وكرامة الإنسان .

— التمثيل وكيمياء الحالات والمواقف :

من يمكن أن ينكر بأننا كلنا نمثل ، وأن التمثيل غريزة ؟ الممثل/
الممثل هو الذي يعي حقيقة ذاته وحقيقة وظيفته وطبيعة العلاقة التي تربطه
بالناس من حوله .

كلنا نمثل ، ولكن بغير وعي بذلك . فالمجتمع مسرح واسع ، والوظائف
أدوار مختلفة : التحمنا بأدوارنا معتقدين اننا هي وهي ونحن ، والحقيقة انها
شيء غريب عنا ، شيء نضيفه اليها من غير أن يضيف إلينا شيئاً ، لأن
الاضافة تمس الكل قبل الجزء ، أي الحياة/ المسرحية في كلياتها العامة .

التمثيل نوعان ، الأول داخل الخشبة — كفضاء محدود الأبعاد — والثاني

داخل العالم. البعض منا يركب التمثيل ليقترّب من الحقيقة. والبعض الآخر يلتجئ إليه ليتعد عنها. فالتمثيل الحق هو الذي نعرفه. ونذكر أنه يحيلنا على الحقيقة، وإن كان في ظاهره يبدو ابتعاداً عنها.

الفرد داخل المجتمع متموضع بالضرورة، لأنه موجود داخل وضع معين، وهو بهذا ليس حراً. لأنه خاضع للقوالب الاجتماعية المختلفة. ومن هنا، فإن وجوده يلحق دوره ولايسبقه، لأن الأدوار معلبات جاهزة، قوالب جاهزة نفرغ فيها الحياة، لتموت بداخلها الحياة.

إن التمثيل يقوم على استعراض الذات، وبذلك يكون الممثل نفسه، لأنه عوض أن يعرض ذاته الحقيقية فهو يعرض ذاتاً مغايرة يرضى عنها المجتمع.

بهذا يكون التمثيل الحق هو الا تمثيل، أي أن نغزل — في داخلنا — بين ماهو (نحن) عما ليس (نحن)، أي أن نوجد في ذاتنا الواحدة الموحدة ذاتين، الأولى ترى الثانية، تراها في ما كائن وفي ماهو ممكن، الشيء الذي يجعلها تتحرر من الزيف والاصباغ والاقنعة واللباس والمفاهيم الشائعة.

كلنا نحتفل — تعبيراً عن حس أو قضية — ولكن الممثل يحتفل بشكل أحسن وأعمق. إن احساسه بما حوله لا يمكن أن يعفينا عن الاحساس. ولافعله فوق الخشبة يمكن أن يعفينا من الفعل وراء الخشبة. الممثل المحترف ماذا يحترف؟ العيش أم التعبير عنه؟ وهل ينفصل احدهما عن الآخر؟ إن الممثل لايفعل شيئاً سوى أن يعيش حياته بصدق ليعبر عنها في ذات الوقت بشكل أعمق وانقى واصفى..

إن الممثل في المسرح/ البناية هو كل شيء، وذلك لأنه — خارج مآثره ونسمعه — لاوجود لشيء أبداً. فالمؤلف غائب. والمخرج كذلك. ولايبقى في الأخير سوى ذلك الحوار الساخن والحي بين كل الذين يحيون الحفل.

ان الممثل ساعة الاحتفال هو الثلاثة في واحد. المؤلف والمخرج والممثل. انه لا يكرر غيره، سارقاً منه هويته وزمنه وحالاته وقضاياها. زمن الحفل ليس تكررًا لزمن آخر مضى وانما هو زمن مغاير. من هنا، كان من حقنا ان نتساءل:

— من يجعل الكتابة في الماضي فعلاً حاضراً في الآن، متجدداً ومتغيراً ومستمرًا ومتواصلًا غير الممثل؟

— من يمتلك أسرار كيميائى الحالات والمواقف غير هذا الذي ندعوه الممثل؟

— من يمزج العناصر و يخلطها ليعطينا شيئاً جديداً — نعرفه ولا نعرفه —؟

— من يخلط الآن بما كان ليعطينا زمناً مركباً؟

— من يؤلف بين حالاته وحالات المؤلف والمخرج ليعطينا حالات متداخلة ومعقدة؟

— من يصب المحسوس في المتخيل والماضي في الآن والـ (هناك) في

الـ (هنا) و يختصر كل البشرية في شخصه؟

الاحتفالية تؤكد دائماً على هذا الممثل الذي يحيى حفلاً، وليس ذلك الذي يكرر طقساً. نريد ممثلاً يتحكم في المكتوب عوض أن يتحكم فيه المكتوب. لايحيا الحالات والمواقف الخام وانما يصنعها داخله لتصبح ملكاً له، عليها بصماته وطابعه واجتهاده..

ان الممثل الدمية يقتل المسرح، لانه يقتل في الحفل المسرحي حيويته وتلقائيته ويحيله الى مجرد عرض بارد للركائز. فالممثل لا يمكن أن يحقق ذاته الا في اتصاله وانفصاله — في ذات الوقت — عن المؤلف والمخرج، وأن تكون له ذاكرتان، الأولى للماضي والثانية للمستقبل، أي أن يجمع بين المحفوظ الثابت والمتخيل المتحرك. فالممثل له حقيقة أساسية واحدة، ولكن له تجليات متعددة، وهذه التجليات قد تعطيه في بعض الحالات مظاهر طفيلية تبعده عن حقيقته وعن دوره الانساني

والمجتمعي ، وبذلك فقد يكون جسدا أوصناعة أو قربانا .

— حديث عن الممثل / الجسد :

فالممثل حقا جسدا ، ولكن ماذا وراء الجسد ؟ ان التركيز على معمارية الجسد — في حالتي السكون والحركة — لايمكن أن يعطي غير الاستعراض . الشيء الذي يختزل في الممثل كل حقائقه/ الماورائية/ وهي حقائق تجد معادلاتها الموضوعية والمادية في الجسد ، وما يخترنه من طاقات على الترجمة ، ترجمة الكامن الى الظاهر ، والخفي الى الجلي ، والغابر الى الحاضر .

ان عرض الجسد — في ذاته ولذاته — هو بلاشك عهارة ، خصوصا عندما يكون هذا العرض بالمقابل فهو في هذه الحالة لايتجاوز المحسوس الى المعنوي ولايعطي من الممثل غير جانبه المنظور والقريب . كما انه اكتفاء بالمتعة الفنية — في أدنى مستوياتها — .

الممثل مطالب بأن يعطي شخصية ، أي أن يتجاوز ذاته فيوجد بداخلها نقيضها أو مضاعفها أو معادلها . ان الشخصية عمل تركيبى ، شيء ينتج من تداخل نصين الممثل والدور . انه العلاقة قبل كل شيء ، هذه العلاقة التي تفرز موقفاً معيناً ، اي موقف الممثل من دوره ، من وجوده الثاني وحقيقته الثانية . وهو بهذا يعيد ولادته من جديد . وان الحوار الصامت والمهموس بين (أنا) الممثل الأولى و(أنا) الثانية هو مايعطيه (اناه) الثالثة . وهي الـ(أنا) التي لم تلدها أمه ولم يكتبها المؤلف ولا تصورهما المخرج ...

— .. وآخر عن الممثل / الحرفي :

قد يكون الممثل مجرد (صناعي) يعرف أصول مهنته جيدا ، كما يعرف السوق ، وما تتطلبه من ألوان الفرجة ، وبذلك يسقط ذاته من العملية المسرحية . لأن (الابداع) يصبح بضاعة ، أي مجرد مصنع مادي يهدف لشيء واحد هو ، أن يوافق ذوق الجمهور/ الزبون وأن يستجيب للشروط التي

يمليها من خلال شباك التذاكر.

ان العطاء — وفق الطلب — من حيث اللون والشكل والحجم والطعم ، يحول الممثل المبدع الى حرفي يصنع لنفسه دورا كان له وجود سابق في ذهن الجمهور، وذلك قبل أن يكون له وجود في نفسه . فهو يوجد الشخصية . كما يصنع الاسكافي حذاء معيناً في مقاس معين وذلك استجابة لذوق معين .

نعرف ان المسرح حقا حرفة، لها اصولها وشروطها وتقنياتها المختلفة، ولكنها قبل ذلك فن . لان الاساس في المسرح هو (ماذا تقول) وذلك قبل الحديث عن (كيف نقول) انه خطاب في المقام الأول . وعندما يكون الخطاب — أي خطاب — فارغا وبلا معنى، فان وجوده يصبح ايضا بلا معنى، اذ يكون مجرد حشو فقط .

— حديث عن الممثل / القربان :

الممثل / الحرفي هو بالتأكيد ممثل بلا عمق، فهو حقا يتحرك . ولكن محركه موجود خارج ذاته وليس داخلها، هذا المحرك يتجسد في الجمهور، فهو وحده الموحد والحقيقي . اما الممثل فلا يفعل سوى ان يمثل بالتفويض والنيابة .

— اما الممثل / الجسد فهو الشخص الذي يمتلكه التمثيل عوض أن يمتلك هو التمثيل . وذلك لأنه لا يعي جيدا لعبة التمثيل ، فهو موجود في ذاته وفي العلاقة بالآخر ولكنه يحاول أن يبحث عن هذه الذات في عيون الجمهور وفي اعجابه . وبهذا يكون محركه موجودا خارجه هو كذلك .

ان الممثل / الجسد يبحث عن حقيقته في مرآة مشروخة ، وذلك داخل زمن مشروخ . وبذلك كان بعيدا عن جوهر اللحظة وجوهر التاريخ وجوهر الاحتفال .

— اما الممثل / القربان فهو الممثل الذي يعي دوره وحقيقته ويعرف انه ليس تمثالا ولا بضاعة ، وانما هو سليل الشعراء والانبياء والعرفان ، وانه

لذلك لابد أن يسير في المقدمة عوض ان يسير في المؤخرة، وان يغير
اليومي بدل أن يغيره هذا اليومي، وان يعكس صورة الناس في ذاته عوض
أن يبحث عن صورته في الناس وفي اعجابهم وتصفيقاتهم. بهذا يمكن أن
نتنقل بالتمثيل من المندس إلى المقدس. لان الممثل يصبح قربانا يحترق
من اجل قيم يؤمن بها، وبدون هذه القيم تصبح العملية المسرحية لعبا
مجانيا.

— الغضب، من اجل — أو ضد الوطن؟

(التعبير الحر للإنسان في المجتمع الحر) انه مبدأ أكثر منه شعار،
لذلك فقد كان لابد ان تكون لنا مواقف تستجيب لهذا المبدأ ولغيره من
المبادئ الأخرى.

اننا نؤمن بحق المعبر في التعبير، وحق المبدع في الابداع، وحق كل
المثقفين — داخل المغرب وخارجه — في أن يزاولوا حقهم في الكتابة
والخلق بعيداً عن الخوف والقمع والاعتقال.

ولما كان الابداع رسالة، وكان المبدع — أي مبدع — لا يحيا بالابداع
وحده، فقد كان لابد أن تتجاوز السياسي الى الاجتماعي — والتجاوز لايعني
التخلي — وان نضع هذا المبدع في إطاره الحقيقي، أي كإنسان له حق
العيش والكسب والفرح والكساء والسكن والكرامة، له حق العلاج وحق
الرعاية — في شببته وشيخوته — وحق التكريم — حيا وميتا — من هنا
اذن تنطلق مواقفنا — سياسيا واجتماعيا — اي. من اعتبار ان مخالفة السلطة
في كل اجتهاداتها أو بعضها لايعني مخالفة الوطن.

— وان الغضب من أجل الوطن شيء آخر غير الغضب عليه.

— وانه ليس من الحكمة ابدا أن نقول كلنا نعم في الوقت الذي يجب أن
نقول لا.

— وان الذي يعمل من أجل الإنسان والتقدم والتغيير حقه التكريم وليس
التجريم ..

ولما كان المسرح العربي — في حقيقته وجوهره — عبارة عن خطابات فكرية متقاربة وهموما يومية وابداعية مشتركة، وتطلعات مستقبلية واحدة، فقد كان لابد أن نتجاوز ذاتنا باستمرار، وذلك بالتمرد على محدوديتها وانغلاقها وغربتها. وهذا لا يتأتى إلا بتبديد الصمت والغياب معا، صمت الآخر وغيابه، صمته عما نعمل، وغيابه عما نفعل. وعندما نقول الصمت فاننا لانقول الوصف المحايد، ولا المتابعات الصحفية الباردة. وانما نقصد الاضافة والخلق، ان الخلق الذي نريد ويريد التاريخ — مكانا وزمنا وانسانا — ليس من نوع ماتسوقه الصدفة كل حين. ليس خلقا اعتباطياً ولا حدثا عارضا. نريد خلقا يكون التصور الفكري أساسه ولحمته، نريده نتيجة حتمية لحوار صدامي مقلق مع الذات والغير والماضي والآن. وهل يمكن بناء قيم فنية وفكرية — آنية ومستقبلية — الا على أساس هدم وكسر القيم الماضية؟

ان الاحتفالية ليست مدرسة — من بين مدارس — ولا اتجاهات من بين اتجاهات أخرى، انها مختبر مصغر لصناعة التاريخ المستقبلي، ذوقا وفكرا وابداعا ومؤسسات واتخاذا.

ان التفرج — كفعل سلبي — شيء لانتقله من المتفرجين التقليديين، فكيف اذن بالذين يعنيههم كما يعنينا حاضر المسرح العربي ومستقبله؟ فالى كل المسرحيين العرب — مؤلفين ومخرجين وممثلين ومنظرين وباحثين — نوجه دعوتنا من اجل أن يكون لهم اسهامهم في هذا المشروع القومي، أي مشروع الاحتفالية كمنظومة فكرية يمكن على ضوءها هيكلة كل الابداع العربي المعاصر.

المحور الثاني

حول الكتابة الدرامية

- الأسئلة/ المدخل لفضاء الكتابة
- عن المتكلم في التكلم والكاتب في الكتابة
- حديث عن الرؤية المزدوجة
- شيء عن الكتابة داخل الكتابة
- مقدمات الكتابة في المسرح الاحتفالي
- الكتابة للجمهور/ معه/ ضده .
- أسس الكتابة في المسرح الاحتفالي
- عن الكتابة/ الشرعيين العلم والحكمة
- لغة المسرح بين الثنائيات اللامتناقضة
- بحثا عن اللغة الفردوسية
- البناء الدرامي وحلزونية الحدث

— الأسئلة/ المدخل لفضاء الكتابة :

الكتابة مامعناها ؟ ماجدواها ؟ الكتابة بأي شيء ولأي شيء ؟ تلك هي الأسئلة/ المدخل لتحديد مفهوم الكتابة الاحتفالية ..

الكتابة/السرد — كما عند ميشال فوكو — هي دفاع ضد الموت . فشهرزاد تحكي لكي لا تموت . وكل كاتب يكتب فهو يفعل من اجل الا يموت ايضا . هذا الفعل/ الكتابة/ الحياة شيء لا ينفصل عن الكاتب/ الفاعل/ الحي ..

فشهرزاد لاتقول جهرا (كان ياماكان) الا لتقول سرا (اكون اكون)
وبين كان ويكون تمتد مسافة ، وداخل هذه المسافة تنتصب شهرزاد جسدا
وروحا وسردا وخيالا وحيوية وفرحا وغضبا وخوفا من الموت ..

الكتابة اذن شهادة حضور، حضور الجسد في الزمن ، وذلك عندما تكون
الكتابة فعلا ممتدا في الزمن . كما انها ايضا ، شهادة حضور في المكان ،
وذلك عندما تكون الكتابة خطوطا ورموزا تحتل حيزا في اللوح او الورق او
الصخر. فالكتابة حضور الكاتب ، انها اضافة في جسد الفضاء ، اضافة
فعل ، واطافة كلمة وتصور واسلوب ..

الهروب من الموت — داخل فعل الكتابة — لايتحقق الا بموت
الموت ، اي بانتفاء النفي ، هذا النفي الذي يتجلى في السكون والثبات
والعقم والعدم والفقر والجهل والعجز. وما الحياة — في جوهرها وحقيقتها
— غير موت يموت في كل حين . فبموت السكون تولد الحركة ، وبموت
العقم تكون الولادة ويرحل الظلام ويحل الفجر ، وفي غياب الفوضى يكون
النظام والتناسق .

الحياة تحرر والكتابة كذلك ، لانهما معا يهربان من الواقعي الى
الحلمي ومن الكائن الى الممكن . فالكتابة تقف وسط الطريق بين العادي
والمدهش ، بين المعلوم والمجهول ، بين اليقظة والحلم . وهي دائما تمشي
باتجاه ماهو حقيقي وجوهري ، منطلقة من قشور الواقع الى روحه الكامن من
خلف المشاهد يوميا بالعين المدجّنة ..

بعد هذا نتساءل . بأي شيء تكون الكتابة ؟ هل بالكلمات ام بما
وراءها ؟ وماذا وراء الكلمات غير المتكلم ؟ وماذا يمكن ان يكون المتكلم
سوى انه جسد ؟ جسد له طول وعرض وعمق . وله بعد رابع هو الزمن . ؟

ان الكاتب الذي يكتب هو في نفس الوقت كتابة ، اي انه تخطيط في
الزمن والمكان ، تخطيط يعني شيئا ويفيد اشياء ويمكن قراءته بعد ذلك .
وبهذا كان الكاتب كتابة تكتب . انه نص يكتب نصوصا ، وحياة تولد حياة

غيرها . انه كتابة بالحركة واللون والصوت والصمت والرسم . ومن هنا ، كانت الكتابة الدرامية هي الاقرب الى جوهر الحياة ، لان رموزها حية ومتحركة ، فهي لا تعبر عن الحياة بالموت ولا عن المتحرك بالساكن ولا عن المحسوس بالمجرد .

— عن المتكلم في التكلم والكاتب في الكتابة :

في الاحتفال تعبر الحياة عن ذاتها من خلالنا ، وفي الكتابة كذلك . فنحن نكتب ولا نكتب . فهناك دائما هذه الحياة التي تتحقق في الاحياء . فهي تتجسد بنا وفيها ومن خلالنا . انها تعبر — من خلال الحفل — عن الولادة والاستمرار والموت والخصب والنماء والتجدد والتغير والموت .

هل معنى هذا الكلام الغاء المؤلف ؟ وبذلك نرده الى حقيقته الاساسية ، اي كمجرد مفردة واحدة داخل كتابات هذه الحياة . وحتى اذا اردنا ذلك ، فهل نقدر ؟ ان الغاء الكتابة معناه حضور الموت . ولكنه مع ذلك لابد ان نحدد سلطة الكتابة وان نرسم لها حدودها وذلك داخل خريطة الكتابة الكبرى ..

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عندما نقول (مات محمد) هل يكون هذا القول معادلا لقولنا (كتب محمد) اي ان في الحالة الاولى هو الفاعل ، ومع ذلك لم يفعل ، وانه في الحالة الثانية هو الكاتب الذي لم يكتب . ان الكتابة/ السرد شيء لا يمكن رده كما لا يمكن رد الحياة والموت ، فأنت الشاهد الذي رأيت وسمعت وعشت ، وعليه فأنت لا تملك حق الصمت ، لان الصمت خيانة ، خيانة الحياة وتواطؤ مع الموت . انه من البلادة ان تسأل كاتباً لماذا تكتب . لان الكاتب لا يملك الا ان يكتب ، لان الكتابة هويته وحقيقته . ولو جاز ان تسأل الكاتب لجاز أيضا ، ان تسأل الطائر الذي يطير لماذا تطير ؟

ولكن الكاتب الدرامي غالبا ما يغيب في كتاباته . فكيف نفسر ذلك ؟ انه يتحدث عن الآخرين وينسى نفسه ، فهو يرصد حياة الآخرين ويستثني

ذاته، نبحت في مسرح شكسبير فنجد كل الناس — الملوك والصعايلك والعشاق والمهرجين والمتأمرين — الا شكسبير الكاتب. فأين هي (اناه) من بين كل الذوات التي ابدعها او ابدعتها من خلاله الحياة؟

المؤلف لا يتحدث بصيغة المتكلم، ولكن بصيغة المتكلمين. لذلك وجب ان نسأل: من هم المتكلمون في المتكلم؟ ومن عسى يكون الكاتبون في شخص الكاتب؟ هؤلاء المتكلمون/ الكاتبون قد يكونون أهل مدينة او حرفة، كما قد يمثلون جيلا او شعبا او أمة او طبقة. وكلما حضروا وتواجدوا وتكلموا في المتكلم بشكل مكثف وواسع كان ذلك التعبير حقيقيا وبلغا وشاملا، لانه يتفق مع الكتابة/ الحياة في شموليتها و كليتها وتعدد ألوانها واضوائها واصواتها وقضاياها ..

ان الكاتب يوجد في العالم بالقدر الذي يوجد فيه العالم، وبهذا فلا مجال للحديث عن الذات مقابل الموضوع، لأنهما معا يشكلان شيئا واحدا ..

الكاتب الدرامي يتحدث عن الآخرين لانه يعرف ان الوجود هو العلاقة، وان الكتابة هي الذات في صيغة الجمع وليس في صيغة المفرد. فهو يتحرر من فردانيته — لانها العجز بعينه — ليصبح ذواتا تمكنه من العيش اكثر والرؤية بشكل اوضح. انه يتجاوز صوته الواحد ليصبح اصواتا. وباختلاف الاصوات وتعددتها تتحقق حقيقة الحياة وجوهرها. انه يتمرد على عمره الواحد المحاصر بين الموت والميلاد ليكون اعمارا. يقفز على هويته الواحدة ليصبح الكل في واحد. اذ يصبح اكبر من الزمن الفيزيائي واكبر من ذاته، الشيء الذي يؤكد مايلي:

ان الكتابة فعل يكسب الحياة — في الذات والموضوع — ابعادا اضافية، لانها تفيد الامتلاء والتجدد والتمدد والتحرر والتواصل.

ان الكتابة في المنظور الاحتفالي لا تخلو من صوفية، وذلك لانها نوع من الحلول وهو حلول الفرد الحي في الحياة، اي اندغام الجزء في الكل، بحثا

عن حقيقة وجوه الجزء/ الكل . هذه الحقيقة لها مفاتيح للتفسير واخرى للتغيير. الاندماج بالعالم شرط لمعرفته وتغييره، ولكن الاندماج الذي نريد لا يقوم على الرفض الكلي ولا على التعاطف الكلي. لاننا في الاول لانرى غير المشوه اما في الثاني فنرى كل شيء الا المشوه. فالاندماج الاحتفالي ليس كلياً، لانه من جهة اتصال بالكلي والثابت والجوهري، ومن جهة اخرى انفصال عن الجزئي والمتغير والعرضي. انه اتصال واع، قائم على العلاقة النقدية بالذات والناس والاشياء، اي على القبول والرفض، وعلى التأثير بالحياة والتأثير فيها والتغير فيها وتغييرها.

بهذا كانت رؤيتنا مركبة، وكان احساسنا بالعالم مركباً ايضاً. فلا شيء يمكن ان يشير فينا احساساً بسيطاً، له بعد واحد ولون واحد. فلا شيء بداخلنا الا التفاؤل المتشائم ولا شيء يربطنا بالعالم الا العشق الكاره والرضى الغاضب والقبول الراض والاطمئنان القلق. هذه المدركات ليس لها بعد واحد بالتأكيد، وهي تحتل اكثر من صفة واحدة والتناقض هو ما يميز بنياتها الداخلية. انها بالتأكيد كينونة وسيورة، وثابت ومتغير، قديم وطارئ، اصيل ودخيل، عرضي وجوهري. ومن هنا كانت رؤيتنا مركبة ايضاً، تعان الظاهر والباطن والحاضر والغائب فتصطبغ بالالوان التي تمنحها — ظاهرياً — التناقض، وماهي كذلك ..

— حديث عن الرؤية المزدوجة :

لقد جاء في البيان الثاني للسوريالية مايلي (كل شيء يدفع الى الاعتقاد انه توجد نقطة معينة من الذهن حيث الحياة والموت والحقيقة والخيال. الماضي والمستقبل. الممكن ايضاله واللاممكن. الاعلى والاسفل، تتوقف عن الظهور بحال التناقض) (١) هذه النقطة هي ماتحاول ان تصل اليه الكتابة الاحتفالية، وهي نقطة لها بالذات وجود ساعة الوجد وذلك عندما تنعدم الجاذبية ويفقد الزمن سلطته القمعية، ويتحلل المكان

من ابعاده الثابتة الجاهدة. ساعتها يتساوى كل شيء بأي شيء، فلا البعد يبقى بعدا، ولا القرب يعود له معنى. هذه النقطة هي ماحاول المتصوف الاسلامي بلوغها، وذلك من اجل ان تتحقق له المعرفة والحكمة .. يقول الحلاج:

فما لي بعد بعد بعدك بعدما تيقنت ان القرب والبعد واحد (٢)
عندما تبلغ هذا المبلغ، يكف المفرح ان يكون مفرحا، وكيف المحزن ان يكون محزنا. وذلك مادام ان كل شيء يحمل ضده داخله ..
من يمكن ان ينكر ان جزءا مما يقع — وهو الجانب الوجودي في الوجود — ماكان ليكون الا كما هو الآن. اما الجزء الثاني — وهو الجانب الاجتماعي في الوجود — فهو لايشكل القاعدة بقدر مايشكل الاستثناء. انه المتغير الذي لانملك الا نغيره .. انه العطب الذي اصاب مسيرة الحياة وهو عطب قابل للاختفاء. ومن هنا يدخل التفاؤل لانه يفيد الايمان بالانسان الفاعل والمغير بحيويته القادرة على التجدد وتجاوز ذاتها واعطائها باستمرار. ومن تداخل الاحساسين، الوجودي والاجتماعي تتولد المأساة، وهي مأساة متفائلة، ترى بعينين اثنتين وليس بعين واحدة. وبذلك كانت رؤيتنا بحق رؤية مزدوجة، ترى الكائن والمكان والحاضر والغائب والظاهر والخفي.

بعد هذا نتساءل: من أين تنبع هذه الرؤية المزدوجة؟

— انها تنطلق بالتأكيد من عشق المحتفل للاحتفال، اي من تعلق الحي بالحياة. ولكن هذا العشق غير متبادل وغير متكافئ، وتلك هي المشكلة. فالمحتفل محدود ولكن الاحتفال غير محدود، وبذلك كان حضور المحتفل مؤقتا — مرتبطا بالآن — وكان حضور الاحتفال حضورا ابديا. فالمحتفل محاصر بين موتين اثنين، الاول يسمى الميلاد والثاني يسمى الوفاة. فهذا الحضور يحمل الغياب بداخله، وكل شيء يحمل ضده معه. فالمأتم هو الوجه الثاني للاحتفال، وبين هذين الحدين تسكن

المأساة وتولد الرؤية المأساوية . محاصرون بين الارادة والقدرة . نريد ولا نقدر . مانريده غير موجود ، وماهو موجود لانرغب في وجوده . مثل هذا الحصار لايمكن ان يحررنا منه الا الخيال والحلم والجنون ففي الابداع نعيد صياغة هذا الوجود من جديد ، تصوغه القدرة في مقياس الارادة — ليس اكبر ولا اصغر منها— .

ان عشق الحياة يمر اساسا عبر عشق الاحياء . ولكن ، هل هذا العشق ممكن ؟ الذات/ الجوهر — وقد اكتست بالالوان والاصباغ والاقنعة — لم تعد حياة وانما اصبحت شيئا . إنه شيء له وزن وثقل وطعم ولون وثمر . ان التوضع الاجتماعي قد حول الحياة الى مجرد تمثيل للحياة ، اي محاكاة تقنع من الحياة بمحسوسها وملمسها ومنظورها ، ولاشيء غير ذلك . داخل المجتمع لاشيء موجود الا التمثيل ، المدير قناع والقاضي قناع والسجان قناع والكل يجتهد من اجل ان يؤدي دوره وان يبرع في الاداء . وفي غياب الوجود وحضور الاقنعة ، هل يصح الحديث عن العشق ؟ في ظل الاختلاف هل يمكن الكلام عن الائتلاف ؟ من هنا — مرة اخرى — تنبع الرؤية المأساوية ، وهي رؤية مزدوجة تؤمن بان لاشيء ثابت ومستمر وبقا ومتجدد غير الحياة — في جوهرها الحقيقي والنقي — اما الاصباغ فمالها العدم . وبهذا فان مجتمع الاحتفال هو هدف العيش والكتابة .

كما تنبع المأساة ايضا من الاحساس بأن كل شيء — حول الانسان — يسير بحكمة الا الانسان ، ان النظام الكوني يحكمه المنطق ، اما النظام الاجتماعي فيفتقر الى المنطق . الموت في الحياة منطقي ، ولكن القتل غير منطقي . الفقر والجهل والاعتقال والاستغلال ، كل هذه المظاهر الطارئة ، هل لها مايررها ؟

ان الكتابة هي السحر ، والسحر محاولة للتحكم في الواقع اي تفسيره وتغييره ، وذلك من اجل ان يكتسب الوجود الانساني معناه الحقيقي والجوهري ، وان تتحقق للحياة حقيقتها الكامنة في الوحدة والنظام والتناسق

والجمال والعدالة والقدرة والصحة والعشق والاشترك في الخيرات والكرامة والاحتفال والتحرر..

— تساؤلات عن حقيقة الاحتفال :

ولكن، بأي الاشياء يمكن للانسان ان يتحرر من الفوضوي والنسبي والمتكرر والبشع ومن جاذبية اليومي المقنع؟ كيف ينتقل من الواقع الى ماهو حقيقي؟ ومن العرضي الى الجوهري؟ انه يقدر أن يحقق الوجود الحق. ولكن، شرط ان يمتلك سلطة الحلم والجنون والهذيان والتمرد والخيال والاحتفال. من يمكن ان ينكر، ان التاريخ لا يصنعه الا المجانين؟ اي أولئك الذين لهم (موهبة) الجنون، وليس أولئك الذين اصابتهم محنة الجنون؟ ان تاريخ الانسان هو في حقيقته تاريخ الجنون، اي انه قطائع مستمرة مع (الحقائق) التي اصبحت بفعل التكرار (حقائق)، انه تجاوز للخطأ الشائع الذي اكسبه شيوعه المشروعية. انه تمزيق للقلعة وكشف عن الحقيقي حتى ولو كان ذلك الفعل يهدم اعرافا واخلاقا متوارثة.

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

اما الاحتفال فليس في حقيقته غير الاحساس البكر والوحشي بالحياة، الاحساس بتفجيرها من الارحام وتمدها في المكان والزمان وتكاثرها وتفاعلهما وتجدها بالموت والولادة. انه الشرح بالوجود — من جهة — والقلق على فقدان هذا الوجود — من جهة اخرى — في الحفل الاول نعطي الحياة، فنصبح محكومين بان نعيش — وليس سهلا ابدا ان نعيش — ساعتها تصبح قابلا للموت والمرض والجوع والعطش والشيخوخة والاستغلال والتعذيب والنفي. وبهذا فانت متورط في العيش، ولا تملك سوى ان تحيا، اي ان تقاوم الموت في كل تجلياته المختلفة..

ان الكتابة — في بعدها السحري — كانت دائما تعاويز ضد الموت والعقم والارواح والاشباح والجذب والمرض واللعنة والوباء.

اما في بعدها الواقعي فهي نضال ضد السكون والاستغلال والموت والمرض والجهل والفوضى ولكن هذا النضال يبدأ بالكل قبل الجزء وبالاصول قبل الفروع، اي انه نضال يتم في غور التاريخ وعمقه وليس على سطحه ..

ان الاحتفال مظهر تعبر به الحياة عن وجودها، انه الكتابة بالاحياء المحتفلين . فنحن ابجدية هذه الحياة ونحن لغتها وخطابها وخطوطها ورسمها ..

الاحتفال انحياز الى الحيوي ضد الآلي والنظري والمجرد، انه اقتراب من الجميل والحقيقي والمتناسق والعاقل . انه وجود ابدى في مقابل الموت، هذا الموت الذي يتكرر كل حين، والذي يموت كل حين وذلك من اجل ان تتجدد الولادة وتتعدد . ان الموت عطب، عطب يصيب الاجزاء، ولكن ابدا لايمكن ان يصيب الكل . يصيب الاحياء وليس الحياة، وبذلك كان الاحتفال — في الميلاد والختان والعرس والحصاد والقطاف — انتصارا للحياة وانحيازاً الى جانبها ..

التمرد على الساعة — في بعدها الفيزيائي الجامد — يتم في الاحتفال، لان اللحظة ساعتها تعلن القطيعة مع كل اللحظات الاخرى . فالدقيقة تصبح اكبر من الدقيقة — ليس من حيث الطول او العرض ولكن من حيث العمق — تصبح اكبر لانها مشحونة اكثر بالاحساس بالوجود هذا الاحساس الذي قد يكون فرحا او حزنا، رجاء او قلقا . ففي تواتر الايام بعضها وراء بعض، وفي زحمة الاحداث يصبح العيش عادة فعلا ميكانيكيا متكررا نأثيه كل يوم بغير وعي . نمارس ما اعتدنا على ممارسته بغير احساس به . وبذلك نصبح لوالب في الة كبرى؛ تسير بنا ولكننا نجهل ذلك، ولاشيء يمكن ان يحررنا غير الاحتفال، لانه تمرد ضد التيار؛ تيار العادي المتكرر، وماتعارف الكل عليه فأصبح بذلك قانونا وماهو كذلك . فهو نضال من اجل اكتساب عيون جديدة غير مدجنة ووعي نقدي متحرر

يفكك الموجود ويعيد تركيبه من جديد .

كما ان الاحتفال ايضا تمرد على اللغة اللفظية ، لانها أضيق من ان تستوعب هذا الاحساس بالوجود ، وهو احساس جديد — كما رأينا — لذلك كان لابد له ان يستعين بكل اللغات الاخرى : الرقص . الغناء . الشعر . النشر . الحركة . الصراخ . الهذيان . الاقنعة . الايماء . الصمت . التراتيل . ان العيد نهاية العادة ، والعادة في كنهها موت غير معلن . ويبقى ان الاحتفال شيء آخر غير الطقوس ، لان هذه الاخيرة تتكرر دائما مع دورة الزمن . فهي تعود لانها شعائر ثابتة ، اما الاحتفال فهو حالات من الوجود ، والحالات في تغير وتبدل مستمر . تنتقل بين الفرح والغضب والوجد والجنون لتؤرخ للوجدان تحولاته . العيد يتكرر دائما ، هذا شيء مؤكد ، ولكن الاحتفال فيه لا يتكرر ابدا ، لان الاحتفال ليس الزمن الدائر والعائد ، وليس المكان الثابت ولكنه المحتفل بالاساس ، اي ذلك الكائن الحي الدائم الحركة والتغير وذلك بفعل عوامل داخلية واخرى خارجية تتحاور فيما بينها . ان الاحتفال لا يكتب حقيقته الجوهرية الا اذا كان ثورة على الطقوس المجتمعية ، اي على كل ما هو آلي وعرضي ودخيل على المجتمع والحياة — في صورتيهما الحقيقية — وان اعادة خلق الانسان الحي من جديد شيء لا يمكن ان نفصله عن اعادة بناء المجتمع من جديد . وذلك طبعا وفق مقاييس حقيقية لا تراعي الا ما هو حقيقي وجوهري ، اي الانسان الذي هو ما يفعله ويقدمه لنفسه وللحياة والاحياء والحقيقة ..

— شيء عن الكتابة داخل الكتابة :

الكتابة المسرحية . ماذا يمكن ان تكون ؟ انها بالاساس كتابة داخل كتابة ، اي فعل داخل فعل ووجود داخل وجود اكبر منه وارجح . فكيف اذن يرتبط هذان الوجودان ببعضهما ؟ يكون احدهما انعكاسا للآخر ؟ ام ان لكل عالم شموسه واقماره ومناخه وطقسه وزمنه ؟ وكيف يمكن للكاتب

الحي ان يكتب عن الوجود الحي ؟ انه متورط بالتأكيد في حياتين ، حياته والكتابة . فكيف يوفق بينهما ؟ وكيف يعيش زمنين ويموت مرتين ؟ موته كانسان وموته ككاتب ؟ اي حياة وخالق حياة ؟ هذا الاشكال لايمكن ان يرتفع الا بأن يعرف الكاتب حقيقة دوره ، اي ان كتاباته — كجداول حية — لايمكن الا ان تصب في نهر الحياة الاكبر ، الشيء الذي يجعلها تماشي الكتابة/الحياة فتكون خلقا وابداعا وهما وبناء وموتا وحياة وفرحا وغضبا . كل ذلك من غير ان تكرر ماهو موجود كما هو موجود ، لان الاساس هو تحقيق الممكنات ، سواء على مستوى الواقع او مستوى الكتابة .

الكتابة بالحروف لا تنفصل أبداً عن الكتابة بالجسد والاشياء والاحجام والالوان والاشكال والاضواء . لا تنفصل عن الطبيعة والمجتمع والسياسة ، لانها في نهاية الامر جزء من هذه الكتابة الكبرى .

بعد هذا نتساءل عن مقدار حرية الكاتب في عمله . فهل هو الذي يكتب ابداعاته ؟ ام ان الحياة هي التي تكتب به ؟ تماما كما تبني بالعمال وتخرج الزرع والثمار بالفلاحين وتعطي الانعام بالعازفين وتكشف عن جمالها عن طريق الشعراء ؟

ان شكسبير هل هو الذي اوجد نفسه ؟ هل هو صانع موهبته وعبقريته ؟ ام انه في حقيقته عطاء من عطاءات هذه الحياة وانه لم يفعل سوى ان شغل قدراته واعاد للحياة شيئا مما اعطته ؟ ايجوز — تبعا لهذا — ان نعجب باي كاتب — كيفما كان — وهو لم يفعل سوى انه كان امينا على مامنته الحياة ؟ ان الكاتب الذي لا يكتب يخون بلاشك هذه الحياة ، وهو بهذا الفعل ينتحر . لان الشجر الذي لا يعطي الثمار يصبح حطبا للنار ..

— مقدمات الكتابة في المسرح الاحتفالي :

ليس كل خط كتابة ، وليس كل كتابة يمكن ان تكون اضافة وابداعا ، فقد تكون زخرفة . او لعبا بلا موضوع ولا غاية سوى الهروب من الملل

والسأم. من حقنا ان نسأل :

— متى وكيف تكون الكتابة حقيقية ؟ اي لها انتماء الى الانسان وقضاياه ،

وللحياة ، في بعديها النسبي والمطلق ؟

— كيف يكون الكاتب مؤرخا حقيقيا للحياة — كل ابعادها : الظاهر

والخفي والنفسي والاجتماعي . الواقعي والحقيقي — اي ان ترصد المتغيرات

في السطح والعمق وان تنفذ الى مطبخ الواقع التاريخي لتعطينا وجهي هذا

الواقع . وذلك حتى نلمس ونحس المحرك والمتحرك ، الصنعة والصانع ،

المتغير والمغير ..

ان الكتابة في الواقع / عن الواقع تتطلب الارتباط بما هو جوهري

وحقيقي في هذا الواقع وهل هناك ما هو اكثر حقيقة من الاسرة والدين

والوطن ؟

الانتماء الى الله معناه ، ان يكون لهذا الوجود معنى ، وانه أبداً ليس

مصادفة ولا عبثاً ، وانه بالتالي يستحق النضال والصراع والبناء والفرح . ففي

غياب الله — الواحد الاحد — تحضر الاوثان وتتعدد ، تصبح احجارا وبشرا .

فالفرد قد يصبح الها ، وهذا شيء كان له دائما وجود عبر التاريخ . ففي

(غياب) الله يتعملق الاقزام وتستأسد الجردان ويكثر المتنبيون والزعماء

والمشعوذون والسحرة والكهنة والعرافون ومدعو العلم الكلي بالتاريخ والنفس

والوجود المادي والماورائي ..

ان الاحتفالية هي التأكيد على الحياة والحيوي ، هذه الحيوية التي هي

عبارة عن مجموعة من الحاجات الاولوية . وان حضور الدين في كل

المجتمعات — قديما وحديثا — وفي صور مختلفة يؤكد الحقيقة التالية ،

وهي ان الدين حاجة حيوية ، مثله مثل الطعام والشراب والهواء والجنس

واللعب والعطف . وبهذا ، فمن الممكن رد هذه الحاجة الى حقيقتها او

تشويهها — كما حدث بالنسبة للكثير من الديانات — ولكن ابدا لايمكن

انتزاعها الا بانتهاء الحياة على الارض .

بغير الانتماء الى الله يبقى الانسان بلا اصول ولا مرجع ، يصبح فقاعة صابون تطفو ثم تنفجر وكأنها لا كانت ولا سوف تكون . تأكيد هذا الانتماء شيء ضروري ، وذلك لان الذات لا وجود لها الا من خلال العلاقة ف (أنا) هو الآخر ، وبغير هذا الآخر لا اكون ولا احد يكون ، هذا الآخر يتجسد ايضا في الاسرة ، لانها الجذور التي تضرب عميقا في لحمه الحياة ، فهي امتداد الى الخلف والى الامام ، في الزمن والمكان والاشياء . وتبقى المرأة هي المحور الاساس لانها الامينة على استمرارية الحياة وتجدها ، لانها ، بحسب رأي بريتون ، (مدخل الى اعادة الانغراز في الكون والى المصالحة مع الحياة عبر الحب) (٣) . اما الوطن فهو بعدنا الخامس ، وذلك بعد الطول والعرض والعمق والزمن . فخارج الوطن لاشيء موجود غير التيه والغربة والمنفى . فالتيه يعني ان تمشي من غير ان تدرك مبتدأ سيرك ولا منتهاه . اما الغربة فهي غياب العلاقة بالمكان والزمن وبالناس والاشياء . اما في المنفى فتغيب اللفة والمصالحة بين الذات والمكان ، وتبقى هذه الذات خارج ذاتها الحقيقية .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

شيء مؤكد ان الوطن ليس مجرد ارض فقط ، ليس ديارا وأودية وانهارا . الوطن هو نحن تاريخا وفكرا واساطير واحلاما ومعتقدات وازياء واعيادا واحتفالات . ان تضيق الوطن معناه ان تضيق ذاتك ، لانك في ذاتك هوية .. هوية تتحقق داخل ابعاد مادية واخرى معنوية . المكان بعدنا المادي المحسوس ، والذاكرة الجماعية — بكل ماتحملة من موروث فكري وفني وعقائدي — هو بعدنا المعنوي ، وبذلك فلا الوطن يقع خارجنا ، ولا التراث له موقع خارج الذات . فالدار التي نسكنها زمنا معين يتحول موقعها بلاشك ، وعوض ان تبقى خارج الذات تصبح داخلها ، وعوض ان تجاورها تصبح قطعة منها . وبذلك قال المتنبي :

لك يا منازل في القلوب منازل اقفرت انت وهن منك اواهل

ان العربي القديم — عندما بكى الديار — لم يكن يبكي غير ذاته ، لان الانسان في حقيقته حلقة متصلة مع الموت . فهو في كل لحظة يموت وفي كل مكان يموت . وتبقى الذات تدفن نفسها باستمرار . وفي موتها حياتها ، وفي غيابها حضورها . لان اللحظة تنسخ اللحظة والمكان يقتل المكان والشخص يخالف نفسه باستمرار .

ان الوطن لدينا لا تقاس ابعاده بالطول والعرض ، لان الاساس هو المصالحة مع الفضاء . فقد يضيق هذا الفضاء حتى يصبح بيتا — كما عند ابن الرومي — وقد يحدث ان تتسع حتى يكون العالم كله . فالمهم هو ان تجد الذات حقيقتها الفردية والجماعية وان تعثر على ذاكرتها وان تجد الفضاء المادي والنفسي للحوية والاحتفال . فالوطن بلا علاقة بالناس غربة وسجن ومنفى ..

فالكثابة الاحتفالية تنطلق من (الآن) ولكن هذا (الآن) لا يستبعد ما هو غائب — زمنيا او مكانيا — لان الاساس هو ان يكون هذا (الآن) هو الملتقى ؛ ملتقى الحاضر والغائب والآني والابدي والمادي والمعنوي ، الواقعي والحلمي ، الحقيقي والوهمي ، الظاهر والخفي ، السطح والغور . ومن غير هذا تصبح بالضرورة سطحية ، اي انها ترصد المتغير من غير التفات للثابت . وكل وطن هو في جوهره متغيرات وثوابت . ولعل هذا ما يجعل نفس الحدث الواحد لا يكتسب نفس الصفة داخل وطنين مختلفين ..

هذه الكتابة/ الاحتفال هي انحياز الى ما هو حقيقي وأساسي . وان ما هو حقيقي هو بالضرورة ثوري وتقدمي وطني واخلاقي وجميل ، اي انها انحياز الى جوهر الوجود ، هذا الجوهر الكامن في الحركة والتغير وفي ابدية الحقيقي وظرفية الزائف وانتصار الحياة على الموت بالرغم من المرض والجوع والشيخوخة والاعتقال والنفي .

— ماجدوى النص في المسرح الاحتفالي ؟

بعد هذا نتساءل عن جدوى النص في المسرح الاحتفالي ، هذا التساؤل لا بد منه ، خصوصا انه يتردد كثيرا على اللسان . ان النص لفظ ، هذا شيء مؤكد ، كما انه رسم ورموز ايضا ، اي انه في حقيقته شيء مجرد ، له وجود قبلي . الشيء الذي يجعله سابقا للحفل / الحياة وليس لاحقا لها — كما تؤكد الاحتفالية — ا يكون هذا نوعا من اخضاع الحيوي للمميت ؟ وتقديما للساكن على المتحرك ؟ اذا كان الامر كذلك ، فلا بد ان يكون في المنظومة الاحتفالية خلل ما ، وذلك مالميس له وجود . قبل الاجابة تجدنا مضطرين ، اولاً ، لتحديد بعض المفاهيم ، ولنبدأ بالحفل . فهذه الكلمة ، ماذا تفيد وماذا تعني ؟ الحفل هو احداث شرح داخل النشاط اليومي المتكرر ، انه الجديد المغاير ، فكيف اذن نوفق بين جديد الحفل وقديم النص ؟ ان الجواب يرتبط اساسا بفهمنا للنص الادبي — من جهة — ولطبيعة هذا النص — من جهة اخرى — هذا النص المتحرك في الاحتفالية والذي يسير دائما باتجاه الآتي ، والذي ليس له كينونة بقدر ماهو صيرورة . فهو في ذاته ، كحياة ، ليس له وجود إلا فينا وبننا نحن الاحياء . ففي حضور الناس يكون النص ، وفي غيابهم لا يكون . ان حقيقته او حقائقه كامنة بلاشك في العلاقة به او في طبيعة هذه العلاقات . فكيفما كنا — نحن — وكانت علاقتنا به يكون هو كذلك . فالنص / الكتابة لا يوجد الا فيمن يقرأه . والنص / الحياة لا يوجد الا في الذي يحياه . الكتاب ليست خطوطا فقط ، وانما هي قبل ذلك حيوية ، اي انها حالات من الوجود ، وهذه الحالات لا يمكن ابدا ان تكون الماضي او الحاضر او الآتي . وبذلك . فلا مجال الا ان نعيشها في النص / الحياة ..

من يمكن ان يجادل بان البذرة شيء جامد وثابت ، ولكن علاقة الفلاح بها تحولها بلاشك . اذ يجعلها تصبح سنابل حية . فالنص الادبي ليس

احتفالاً الا من حيث الامكانيات التي يختزنها داخله . فهو الثابت المتحرك ، والساكن المتغير والآتي الابدئي والقديم الجديد .. فالاساس في المسرح الاحتفالي ليس هو النص — في ذاته ولذاته — ولكن في الموقف منه ، هذا الموقف هو الذي يفجر الحياة الكامنة في النص و يعطيه المعاصرة .

ان تعدد الاحتفالات/ العروض هو بلا شك ولادات جديدة ؛ ولادات تغني ذات النص وتقويه وتجعله يتجاوز موته باستمرار . ان الحياة في حقيقتها وجود امام الموت . انها التحدي . وكذلك النص انه موضوع للتحدي . وعندما نعجز عن ان نتحداه نموت ، وتصبح المسرحية/ الاحتفال شيئاً جامدا وقراءة باردة ليس فيها حرارة وليس فيها انفاس ولا نبض ..

— الكتابة للجمهور / معه/ أو ضده ؟

في البدء كان الممثل سيد الحفل ، ثم من بعد اصبح هذا الحفل بين الممثل والمؤلف . ثم اخيراً ظهر المخرج . وكان اصبح السيد المستبد ، والآن فقد تغير كل شيء . فلا المؤلف اصبح كما كان ، ولا الممثل بقي السيد ، ولا المخرج احتفظ بسلطته . اننا نعيش عصر الوفرة والاستهلاك حيث لاشيء « حقيقي » غير السوق حيث العرض والطلب هما المبتدأ واليهما المنتهى ، ليس في البضائع المادية فقط ، بل حتى في البضائع الفنية والفكرية . داخل السوق ظهر الشعار المعروف (الزبون دائماً على حق) فالجمهور المسرحي ، هل يمكن ان نخرجه من دائرة الاستهلاك والاشهار والموضة ، ام انه جزء من كل . اي انه يعيش فضاء واحدا يختلط فيه التجاري بالفكري ، والاعلان التجاري بالمنشور السياسي . والبحث عن الفرد المستهلك عن الفرد المصوّت ؟ كل الخيوط متشابكة لدرجة يصعب معها التمييز بين هذا وذاك اننا نعيش بحق عصر الجمهور ، وبذلك حق لنا ان ننعت بصاحب الجلالة الجمهور ، فهو وحده صاحب السلطة الكبرى ، لانه

يدفع ويعطي، وفي مقابل ذلك لابد من ارضائه بكل الطرق وبكل الوسائل، فالمهم هو التسلط على هذه السلطة وبأي ثمن كان..
ان الكتابة تجاوز لما هو كائن بحثا عما هو ممكن. انها تمرد على الزائف/ الحاضر بحثا عن الحقيقي الغائب. هذا التجاوز يفترض تحرير الحواس وتحرير الذات مما هو واقع. وهل يمكن ان ننكر ان الجمهور — كما هو الآن — جزء من هذا الواقع؟ انه تحت رحمة آلة كبرى، تدور فتطحن كل شيء وتمسخ كل شيء وتغير كل شيء. ومن هنا فان الكتابة ضد الواقع، كما هو واقع، لايمكن ان تمر الا بالجمهور، وذلك باعتبار انه احد مكونات هذا الواقع. والكتابة/ الضد من اين تبدأ؟ هذا هو السؤال المدخل.

هذه الكتابة تتم بمعاداة ما هو ظرفي وسطحي وسهل. فالاساس هو ان يجد الواقع حقيقته التي ضيعها، وذلك بربطه بالحلم والجنون والتخيل حتى يستعيد غرابته المفقودة ويجد غموضه الذي حجبته التكرار، تحرير الاحساس يضعنا امام الواقع الحقيقي كما هو؛ حيث كل شيء مدهش او مرعب ولا شيء سوى ذلك. وان الطريق الى هذا المدهش المرعب تمر اساسا بالغامض، اي بما هو جديد وغريب ومحتجب. فالغموض هو افتقار الداخل لان يجد له معادلا حسيا في الخارج. لان ما بهذا الداخل جديد ورحب، وبهذا فان الارتجاج الحاصل من خلال هذه النقلة يتجلى في شكل غموض. فترجمة المعنى من الحلم الى الواقع ومن اللاوعي الى الوعي لابد ان يصحبه الغموض و (من قرع باب اللامعنى ولج المعنى) (٤).

وعندما نكون ضد الجمهور نكون معه كذلك، ونكون ايضا مع التاريخ والحياة. نكون ضده في السطح، ولكن في العمق نحن معه، لانخدعه ولا نزييف له الحقائق، لانرصاف له الشعارات. لان الاساس هو ان يعي هذا الجمهور ذاته، ويعرف انه في حقيقته سلطة، وان هذه السلطة لايمكن تفويتها لاعداء الحقيقة والتقدم والتغير..

— أسس الكتابة في المسرح الاحتفالي :

لقد درجت الكتابة على أن تميز بين شيئين اثنين، مضمون ماتقول، والاحساس الذي تخلفه هذه الكتابة لدى القارئ أو المتفرج . فكان مضمون الانتظار مثلاً، تقرأ عنه فقط، ولكن من غير أن تحسه وتعيشه . كنت تقرأه حوارات ومواقف وشخصيات . ولكن ثقل هذا الانتظار يظل غائباً . فلا أحد في المسرحية يشعر بالقلق أو يتململ فوق مقعده حتى كانت مسرحية (في انتظار غودو) هذه المسرحية كتبت القلق بالقلق والفراغ بالفراغ والعبث بالعبث .

وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الاحتفالي . فهو لا يسطر كلمات تقرأ أو تسمع ولكنه يحيي حفلاً يعاش ، والحفل مناخ قبل كل شيء ، فهو اما بارد أو حار . كما ان له ايضاً زمنه النفسي ، هذا الزمن الذي قد يطول أو يقصر ، وذلك بحسب الحالات التي نعيشها داخل هذا الحفل ، هذه الكتابة لا تخاطب الاذن — من خارج الاذن — لانها عالم ندخله ويدخلنا ، فهي فضاء له طقسه ومناخه وإيقاعه ، هذا الإيقاع المتغير باستمرار ، وذلك بحسب تغير الحالات وسرعة الاحداث والمواقف والشخصيات . فالأساس هو تحقيق التماس والتحاس بين النص والجمهور داخل الحفل . فالجمهور ليس عقلاً بالتأكيد ، لان التفكير عملية فردية ، اما الجماعة فيحكمها قانون العدوى ، حيث تسري بينهم كهربية أشبه بالحمى ، وهي حمى مغايرة لحمى الواقع المزيف ، لأنها خروج من السكر إلى الصحو ، وليس العكس .

هذه الحمى هي نوع من الاستشراق الصوفي الذي تصاحبه عملية رفع الحجب عن الغامض والغائب والبعيد ..

هذه الكتابة لا تخاطب في الجمهور عينه ، ولكنه عين عينه . لا تخاطب سمعه الظاهر ولكن سمعه الباطن والخفي . فاحداث نوع من الارتجاج والخلخلة في الذات شيء ضروري ، وذلك حتى يجد القارئ المحتفل

حقيقته وأن يسترد حواسه المستلبة وطاقاته المصادرة وقدرته على الفعل في محيطه. كل شيء في الواقع مزيف، فالمدينة اضمحت غاباً والانسان وحشاً. والعامل ترسا في آلة، والموظف كرسياً بين الكراسي. وان وظيفة الكتابة هي اعادة ترتيب الأوراق من جديد وان تكشف عما هو حقيقي في الذات والواقع لتحقيق جوهر الحياة الكامن في التحرر والتغيير..

— عن الكتابة الشعر بين العلم والحكمة :

الكتابة كل واحد لايتجزأ، فلا شعر ولا نثر، لانهما معاً يكونان لحظتين متداخلتين من الوجود. في البدء يختلفان، ولكنهما في الأخير ينتهيان إلى شيء واحد. في العمق لاوجود إلا للشعر، أما في السطح فهما يختلفان بالتأكيد. فما بعد الاختلاف غير الائتلاف، وما وراء الكثافة غير الشفافية وماتنهاية العلم الا الشعر، وما خلف الشعر الا الحكمة. هناك — عند نقطة معينة — تكف الأشياء أن تناقض بعضها البعض، لأن الشعور بالوجود يصبح لحظتها مرادفاً للعلم بالوجود. وذلك هو الشعر/ العلم أو العلم/ الشعر.

شيء مؤكد ان الشعر ليس هو اللفظ الجيد وحده. ليس هو القوافي والوزن والجرس والأخيلة، وانما هو الرؤية قبل كل شيء، أي أنه نوع من الادراك المكشف للأشياء، وهو ادراك يقفز على قشور الأشياء ليصل إلى جوهرها الباطن. وبذلك كان نقطة التقاء بين العلم والشعر، حيث تنضاف إلى العالم الشاعر جلسات اضافية لمعاينة الوجود ابتغاء الوصول إلى الحكمة. يقول ابوطالب المكي (ان الحكمة عندهم هي الفهم بالقلب. وهو العلم الباطن الذي يلقي فيه فينقلب ذوقاً وادراكاً باطنياً حتى يصح حكمة ومعرفة) (٥).

فالشعري اذن — وليس الشعر — هو روح الاحتفال وروح هذا الكون، فغياب الشعرية معناه حضور الموت، وذلك من خلال سيادة الفيزيائي الجامد والساكن. الاحتفال هو الحيوية، أي حضور الفرح والخيال والجنون

والهذيان والغضب والوجد. وبهذا كان الشعر مرادفاً للاحساس الوحشي والطفولي بالحياة، حيث لاشيء موجود غير المدهش والمرعب.

ان الاحتفالية — قبل أن تكون كتابة وابداعاً — فهي كتابة يومية تكتبها وتكتبنا. وبذلك فان الشعر بالتأكيد ليس خطأ أو انشادا، وانما هو سلوك يومي نأثيه بحثا عن جوهر الوجود الحق. وكلما اتسعت رؤيتنا وتحررت أكثر من الظرفي والاقليمي وميزت بين الأصيل والدخيل الا وكان ذلك هو الشعر الحق. هذا هو مفهوم الاحتفالية الشعر، وذلك باعتبار أنه علم القلب وقلب العلم..

— لغة المسرح بين الثنائيات اللامتناقضة :

بعد ثنائية العلم والشعر تجدنا أمام ثنائية أخرى، وهي ثنائية العامة والفصحى. فبأي اللغتين اذن نكتب؟ مع العلم ان العامة لهجة وليست لغة. لقد ركزت الواقعية الاشتراكية على العامة، وذلك بدعوى مماثلة الواقع. ولكن.. هل كل ما هو واقع حقيقي بالضرورة؟ واذا كانت وظيفة الابداع المسرحي تتجلى في التفسير والتغيير، وكان الواقع حقيقياً فلماذا نقده والتمرد عليه؟

ان الابدع في صدام مستمر مع الواقع، وهذا ما يفسر الحقيقة التالية. وهي ان الواقع غير حقيقي، وبذلك وجب رفضه والثورة عليه، هذا الرفض لا يمكن أن يمس الا الكل، اي الواقع بكل مكوناته المختلفة، واللغة العامة — كما نعلم — جزء من هذا الواقع الكل، وهي بذلك متخلفة بتخلفه ومشوهة بتشوّهه. ان البحث عن الواقع البديل لا يمكن أن يتم في غياب البحث عن اللغة البديلة.

مماثلة الواقع من جهة، وطبقية اللغة من جهة أخرى، من هنا ابتدأت الواقعية الاشتراكية فهي تسعى إلى أن ترصد اليومي بلغة هذا اليومي، وهي بهذا تضاعف الزائف مرتين، وفي هذا تكريس للواقع الساكن، وذلك من

خلال تكريس لجزئية من جزئياته، أي اللغة.. انطلاقاً من مفهوم طبقية اللغة، تصبح العامية لغة الكادحين، وسيادتها — مسرحياً — يعادل سيادتها واقعياً. وهذا تزييف آخر للحقيقة. لماذا؟ لأن الواقع الفني لا يمكن أن يكون بديلاً عن الواقع الواقعي. ولأن غنى اللغة — المعنوي — لا يمكن أن يكون مرادفاً للغنى المادي، فالفصحى ليست لغة الاغنياء، والعامية ليست لغة الفقراء. ان اللغة ليست شيئاً ينفصل عنا، ثم نمتلكه كما نمتلك أي شيء. فهي جزء من مكونات شخصيتنا. انها نحن وهي بهذا جزء من الذات، فهي انعكاس أمين للداخل، وبذلك تكون عميقة عندما يكون لنا عمق، وتكون مسطحة عندما نكون بلا عمق. فالباحظ لم يكن غنياً الا بما في داخله من تجارب وتصورات وأحلام. هذا الغنى الداخلي هو ما يفسر لغته المنطوقة والمكتوبة. ان العامية — كما هي — ابتعاد عن الحقيقة بلاشك، لأن هذه اللغة انعكاس للمجتمعي في زيفه وقبحه وآلياته. انها ارتباط بمواضيع اجتماعية بالية ومهترئة؛ مواضيع تقوم على التظاهر والنفاق وعلى الأقنعة اللفظية والاكليسيات، وهي تخفي أكثر مما تظهر، تخفي الخواء والعجز والاستسلام امام وباء الواقع اليومي بكل ما يحمله من موت وآلية وتشويؤ، مثل هذه اللغة لا يمكن أن تكون الابعية عن الحقيقة بمرحلتين، وذلك لانها تقوم على تقليد ماهو تقليد، وتزييف ماهو — أصلاً — مزيف، ومن طبيعة التقليد الا يصيب الا السطح الخارجي للأشياء. انه يلامسها من الخارج، من غير أن يغوص فيها من الداخل.

ان الكلام اليومي — مثل الفعل اليومي — هروب من مواجهة الحقيقة، وماتحبل به هذه الحقيقة من مدهش ومرعب، وهروب الى كل ماهو هامشي وثانوي وظرفي وسهل ومعروف وبذلك يشيع القول الشائع، ويتشابه الكلام، فتنعمد بذلك ذاتيات المتكلمين، هذه اللغة المعبات تجعل الكلام سابقا على التكلم، وتجعل المتكلم/ الكاتب بالتالي في حكم الغائب. لانه بلا

عمق ولا داخل . لاشيء غير كلام متشابه يصلح لكل الناس ولكل المواقف ولا يميز زيدا عن عمرو .

فالعامة يمكن أن تكون لغة المسرح . ولكن ليس بماهي عليه . ولكن بما يمكن أن تصبح عليه . وكذلك الشأن بالنسبة للفصحى . فالمهم هو حضور المتكلم الكلام . وحضور الحالة في الكلام . وحضور الزمن والمكان في المكان . وحضور الطقس والمناخ في الكلام . وذلك حتى يكون حياة وليس مجرد صدى لحياة ..

— بحثا عن اللغة الفردوسية :

كيف اذن نصل الى اللغة البكر؟ الى اللغة الوحشية التي تعبر عن الاحساس الوحشي؟

— كيف نجعل الكلام محملا بالمدحش والمرعب؟

— كيف نحرره من أن يكون مجرد صدى ؟ أي كصوت يكرر صوتا غيره ؟

— كيف نجعل الكلمة جزءا من حالة وجود؟ لها حرها وبردها وفرحها وحزنها؟

لاشيء يحقق هذا غير لغة الشعر، ولتكن هذه اللغة بعد ذلك عامة أو فصحية ، لأن الأساس هو جوهر الكلام وروحه ، هذا الجوهر الكامن في الشعر، وذلك باعتباره سلطان الكلام وسيده ..

يقول ستاروبنسكي (فاللغة التي تكلمها الناس كانت موسيقى وشعرا وعيلما في آن معا . في البدء استطاعت كلمة واحدة لقنها الله أو لقنتها الطبيعة أن تعبر عن الأشياء . العواطف والقوانين) (٦) وتلك هي الكلمة التي نبحت عنها، أي الكلمة التي تكون موسيقى وتكون شعرا وعيلما والتي تدل على كل شيء، ما ظهر منه وما بطن، ما غاب وما حضر (ففي غمرة الأزمنة الأولى كانت كل كلمة احتفالا وتحمل في ذاتها الموجود المشار اليه . وكانت الكلمة قد اسبغ عليها المعنى الكامل، تصيب هدفها تماما

وتهلل فرحا لهذا الاتصال. وكان آلهة أو مبعوث آله كل وجود يطلق عليه الإنسان اسماً. بحيث ان اللغة الأولى، بفضل كشف خير أو وحي صائب كانت تقرن معرفة ما بالكمال الموسيقي لطاقتها التعبيرية (٧) اننا نبحت عن الكلمة الاحتفال، أي الكلمة التي تحيا وتعيش والتي لها انفاسها وحالاتها. والحفل حالة وجود، حالة لها ارتباط بالآن والمكان والناس والزمان. وبذلك كانت في تغير مستمر. فهي تعود من غير أن تكرر نفسها. وكذلك الاحتفال انه لايمكن أن يوجد مرتين. ويمكن أن نقول نفس الكلمة مرتين. في المرة الأولى يكون لها معنى. وفي المرة الثانية يكون لها معنى مغاير. لأن المتكلم في الحالتين ليس هو هو وان كان هو هو..

الكلمة/ الاحتفال لا تفصل عن الحالة. وبذلك فهي إما أن تكون عرساً أو مأتماً. لتكون بذلك إما لحناً راقصاً أو جنائزياً (إلا أن هذه اللغة الفردوسية — الشاهد على عصر لم يكن فيه الإنسان بعيداً عن الطبيعة أو الله — قد نسيت ومزقت وبعثرت) (٨) هذه اللغة الفردوسية — الغائبة الحاضرة — لا تفصل ابداً بين اللفظ والمتكلم، بين الحالة وطقسها، بين الكلمة الاصطلاح والكلمة الجرس. ذلك لأنه لا شيء في الحياة يمكن أن يكون خارج الحياة فالاحتفالية تبحث عن لغة كلية وكونية تعبر بالملمس والمحسوس. حتى تنطق المسرحية كما تنطق الطبيعة، من خلال الريح والسكون والعواصف والزواجع والرعد والضوء واللون والظلام. وبهذا يمكن أن نحرر اللغة من القوالب والمعلبات والاثاث اللفظية الشائعة. وان نعيد لها جوهرها وحقيقتها. فاعادة وصل اللغة بالحياة، في تغيرها وتجدها وحيويتها ومدeshها ومرعبها معناه عودة المقدس إلى الوجود. أي ربط مانقوله بما تقوله الحياة. وجعل اللغة الجزء تندغم في اللغة الكل وتنصهر فيها..

اللغة في المسرح الاحتفالي ليست طبقية. الا اذا كانت الطبقة تحمل مدلولاً معنوياً وليس مادياً. أي أن يكون التفاوت في رصيد العيش

والتجربة. وليس في الملك المادي. كما هذه اللغة ليست ظرفية لأنها ترصد ماهو حقيقي. وماهو حقيقي لا ينتمي إلى زمن دون آخر. فهو متجذر في لحمة الزمن وفي نسيجه. ويبقى أن هذه اللغة أيضاً. غير اقليمية ولا بشرية. لأنها ارتباط بالحياة المتجسدة في البشر والطير والحيوانات والحشرات. وبذلك فقد يحدث أن تتكلم الطيور في المسرح الاحتفالي. كما تتكلم الحيوانات والحشرات والأشياء. تماماً كما يحدث في الأساطير والحكايات حيث كل حي يتكلم وينطق..

— البناء الدرامي وحلزونية الحدث :

ويبقى بعد هذا أن نتحدث عن المسرحية من الداخل. أي كمجموعة بنيات تكون فيما بينها بناء واحدا. هذه البنيات تتصل فيما بينها وتتفصل عنها، وهي لا يمكن أن تكون لها كينونتها الخاصة إلا من خلال العلاقة. أي علاقة البنيات بعضها ببعض. فهي عالم حي يختزن داخله الحدث والحركة والطقس والمناخ والضوء واللون والاحجام والأشكال. هذا العالم الرحب — بكل تعقيداته الضيقة — لا يمكن أن نرده — كما في المسرح التقليدي — إلى مجرد حكاية تروى.

— لا يمكن أن نختصره داخل مكان واحد بدعوى وحدة المكان ومماثلة الواقع.

— لا يعقل أن يكون موضوعا واحدا مستقلا بذاته ومنفصلا عما سواه من المواضيع الأخرى .

— لا يمكن أن يكون زمنا واحدا. هو نفس الزمن/ الواقع. لان الزمان الاحتفالي كالمكان الاحتفالي — ملتحم بالحالة اكثرمن التحامه بالساعة . والحالة لها امتداد إلى الداخل وآخر الى الخارج . فهي تضرب عميقاً في المتخيل والحلم والهذيان والجنون والأسطورة وان ذلك الزمن الداخل الذي لا تؤرخ له الساعة تؤرخ له المسرحية/ الاحتفال ..

— وقوع الحدث الواحد في الزمن الواحد شيء لا وجود له، سواء بالنسبة للفرد او الجماعة فالمسرحية عالم فسيح ورحب. وداخل هذا العالم تتعدد الاحداث بتعدد الازمان. وتتعدد الازمان بتعدد الشخصيات وحالاتها المختلفة.

— وان استئثار المشهد الواحد بعين المتفرج شيء غير ممكن ابداً. لأن هذه العين أكبر من أن نحصرها داخل مشهد ضيق. فهي تملك أن تنظر — في الوقت الواحد — لأكثر من مشهد واحد. تماماً كآلة التصوير التي ترتب الأشياء حسب الأولوية. وبذلك فان كتابة مشهدين يتبع أحدهما — على الورق — لا يفيد الترتيب الكرونولوجي دائماً. فقد يجسدهما الاخراج متزامنين أو متقاطعين أو يغير ترتيبهما.

— ان وجود الزمن الواحد الكلي يمنع أن تتعدد الأزمان وذلك بتعدد الأحداث والشخصيات. وبذلك نقترح تفتيت الزمن إلى وحدات صغيرة. وتفتيت المكان إلى بقع ضوئية فوق الخشبة وانه من تعدد هذه الوحدات الصغيرة واختلافها واثلافها تشكل كلا زمنياً ومكانياً واحداً.

— ان الفصل بين اليقظة والحلم — كما في المسرح الكلاسيكي — تعسف على الحقيقة. لان الحلم ليس موضعه الفراش والممدد. فهو ملتحم بنا نحمله في كل حين. وبهذا ينتفي في المسرحية الاحتفالية كل تمييز بين الحلم واليقظة. بين الواقع والتخيل. بين الحقيقي والوهمي. بين التمثيل البسيط والتمثيل في التمثيل..

— ان الحدث في المسرح الاحتفالي لايسير داخل خط مستقيم. فهو لاينطلق من نقطة ليصل إلى أخرى. ولايصعد من تحت الى اعلى نحو التأزم والانفراج. انه خطوط غير متوازية تتداخل فيما بينها متبادلة التأثير والتأثر. هذه الخطوط هي عبارة عن دوائر صغرى. وهي دوائر غير مقفلة. لانها تستمر في حركتها راسمة بذلك دوائر أخرى أكبر من الأولى. الشيء الذي نجعلها تشكل خطوطاً حلزونية هي الخطوط الحقيقية للشخصيات داخل

المسرحية والحياة معاً. هذه الدوائر تبدأ صغيرة ثم تأخذ في الكبر عبر كل دورة حياة. فهي تدور لتشكل — داخلنا وخارجنا — فصولها ومناخها وتوالي الظلام والضوء ..

في المسرحية الاحتفالية لاجود للبداية. لان الذي يمكن أن يكون له بداية ونهاية هو دخولنا المسرح البناية وخروجنا منه. اما المسرحية الحياة فتستمر؛ في حضورنا وغيابنا. وبهذا كان لابد للستار أن يختفي. لأنه يعين بدءاً وختاماً وهميين. وهو بهذا يعزل المسرحية/ الاحتفال عنا ويحولها إلى مجرد فرجة ..

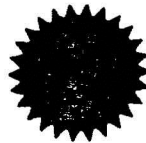
وان الحدث في المسرح الاحتفالي ليس رواية أو قصة أو حكاية. ومن هنا وجب غياب الراوي — في شكله التقليدي. وعندما يغيب الراوي يغيب القاص والحاكي والروائي والكاتب. وعندما يغيب الراوي يغيب بالضرورة من يروى لهم. أي الجمهور الذي لا يمتلك غير اذن يسمع بها وعيون يرى بها. فالحفل لا يحيل الى حياة أخرى ولا الى زمن آخر أو مكان آخر. لأنه في ذاته المبتدأ والمنتهى ..

في المسرح التقليدي هناك دائماً زمانان. زمن وقوع الحكاية وزمن روايتها. اما في المسرح الاحتفالي فلا وجود الا لزمن واحد هو (الآن) فما نعيشه مسرحياً (الآن) يقع الآن. فهي ليس رواية نرويها ولا حكاية نحكيها. وليس نصاً كتبه مؤلف. داخل الحفل ننسى الكاتب والمخرج والمسرح ولا نذكر غير مانعيشه. فلا وجود إلا لهذا الآن المتجدد باستمرار. ولا مكان إلا هذا الفضاء المسرحي السحري. هذا الفضاء الذي يمتلك سلطة كل الأزمنة موجودة في الآن ..

وكل الأمكنة مختصرة في ال (هنا) ..

المراجع :

- ١ - (اندره بریتون) کمال قیصر داغر - سلسلة اعلام الفكر العالمي - ص ٣٣٤ .
- ٢ - (ديوان الحلاج) د. کمال مصطفى الشبيبي - العراق - ص ٢٩ .
- ٣ - (اندره بریتون) ص ٨٤ .
- ٤ - (في هواء اللغة الطلق) عبدالقادر الجنابي - ص ١٨ .
- ٥ - (التصوف الاسلامي الخالص) محمود ابوالفيض المنوفي - دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص ٢١٢ .
- ٦ - (مجلة الفكر العربي المعاصر) ع ١٠ - ص ١٣٩ .
- ٧ - نفس المرجع السابق .
- ٨ - نفس المرجع السابق .



الغفلة كنت

شعر
د. محمد حمادة



ARCHIVE

لم يعد يوسف في الحب فلا تنتظريه
غاله الذئب الذي كنت أخافه
غاله منك الذي حذرت منه فاندبية !
واسألي هذا « القميص »
اسأليه

دمه الطاهر هذا .. فاسأليه !
لا تظني أنه كذب رخيص
فعلى كفيك سال الدم .. سال
قبل أن يأكله الذئب على صدرك مال
لم تبالى ذلك القلب الصغير

يوم أدليت بدلوك
آه .. ياليتك لم تدلى بدلوك .



يوسف المحبوب لم يلعب ولم يرتع كما كان يريد
كم تمنى قلب يعقوب المدقى لو يعود
قلب يعقوب أملته الأماني والوعود
عينه ابيضت من الحزن ولكن .. لن يعود .
انه يذكر حلما

قد رآه طفله المحبوب يوما
يومها أوصاه : « لا تقصص لغيري رؤيتك
فيكيدوا لك كيدا »

يوسف المسكين مات
حين ذاع السرّ مات
لا تظني أنه بعد سنين سيعود
<http://Archiveb.com>

حاملاً في كفه البيضاء خصب السبلات
انفضي عن قلبك الغافي تراب الغفلات
يوسف المسكين مات .





<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

سِير فَرِيد

السينما ونتاجها الفيلم السينمائي، هي مثل كل فن آخر، في السوق. غير أن وضع السينما يختلف عن أوضاع الفنون الأخرى بسبب نشأتها الحديثة (١٨٩٥) من ناحية، وتكلفة الفيلم المرتفعة من ناحية أخرى، وشعبيتها الساحقة من ناحية ثالثة بحكم أن تلقي الفيلم لا يتطلب من المتفرج إلا أن يفتح عينيه في الظلام (١)، وقد أدت هذه العوامل إلى طغيان الاتجاهات التجارية الاستهلاكية على السينما في مختلف دول العالم.

ويفرض موضوع البحث «صورة المرأة في السينما العربية» دراسة هذه الصورة في الافلام التجارية والافلام الفنية معا. فكل فيلم سينمائي أيا كان اتجاهه، وإيا كان مستواه، له دلالاته كظاهرة اجتماعية، بل ربما تعبر بعض الافلام التجارية عن الحالة الحقيقية للمجتمع أكثر من الافلام الفنية التي تعبر عن رؤية خاصة لصانعيها الفنان غالبا ما تتجاوز الواقع وتتطلع الى المستقبل من وجهة نظر ايدولوجية هذا الفنان، وهو عادة مخرج الفيلم.

ويفرض موضوع البحث ايضا الربط بين مراحل تطور السينما العربية، ومراحل تطور الحركة النسائية العربية، وسوف نتناول أساسا صورة المرأة في السينما العربية المصرية حيث تم في مصر انتاج نحو ألفي فيلم منذ عام ١٩٢٣ حتى الآن، بينما تم انتاج نحو مائتي فيلم فقط في بقية الدول العربية في نفس هذه الفترة. وسوف نختتم البحث بتناول صورة المرأة في الافلام العربية غير المصرية.



ARCHIVE

<http://Archive.Sakhril.com>

مراحل تطور السينما وتطور الحركة النسائية في مصر

تعتبر الثقافة التقليدية الريفية هي الثقافة السائدة في مصر وفي المجتمعات العربية الاخرى من حيث النظرة الى دور المرأة. حيث الذكورة هي «القوة والسطوة والسيطرة والسيادة»، أما الأنوثة فهي «الضعف والخضوع والطاعة والاستسلام لسيطرة الرجل». (٢)

وتسود هذه النظرة الريفية في المدن وليس في الريف. فالدور المعياري

للمرأة في الريف « كامرأة وزوجة وأم، أي الدور الذي يتوقعه منها المجتمع وينتظر منها القيام به، يتفق اتفاقا كبيرا، ان لم يكن يتطابق، مع دورها الفعلي، أي ماتقوم به فعلا، ولهذا لاتجد المرأة الريفية في الثقافة المصرية التقليدية في نفسها أي صراع بين المتوقع والمتحقق، ولا تستشعر في ادائها لدورها ادنى مشاعر الاغتراب». (٣)

والى جانب النظرة السائدة لدور المرأة في المدن « ككائن ضعيف جسما وعقلا ومزاجا ضعفا جوهريا، وليس عرضيا، وبالتالي لابد ان تخضع لسيطرة الرجل واشرافه وحايته، ولابد ان يكيف هذا الكائن وينشأ ليخدم غرضا أساسيا ووحيدا في كينونته، وهو الزوجية بمفهومها الخضوعي، والأمومة بمفهومها التوالدي الرعوي، هناك أيضا النظرة الاصلاحية التي تتجاوز النظرة السائدة، وتعطي للمرأة بعض الحقوق، ثم النظرة التقدمية التي ترى « أن مشكلة المرأة هي مشكلة المجتمع بأسره، هي مشكلة الرجل في كل لحظة. وأن حل هذه المشاكل لا يتم الا من خلال الصراع الاجتماعي، صراع تشترك فيه المرأة مع الرجل لقلب الاوضاع الاجتماعية المتعقنة، ابتداء بالمفاهيم المتخلفة، وانتهاء بالفئات المتحكمة عن طريق الوراثة والتقليد». (٤)

والواقع أنه «مادامت الظروف الثقافية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المعاصرة باقية كما هي عليه، فان المكانة الاجتماعية للمرأة المصرية المعاصرة ستبقى كما هي عليه ايضا». وعندما تصفى علاقات الاستغلال بصفة نهائية في مجتمعا، نتوقع وجود جيل جديد من الرجال لاتسح له الفرص ابداء لشراء استسلام المرأة سواء بالمال أو بأية وسيلة أخرى من وسائل السيطرة الاجتماعية، كما نتوقع أيضا وجود جيل جديد من النساء لا يضطرون أبدا للاستسلام لأي رجل لأي سبب سوى الحب الانساني الحقيقي». (٥)

تقسم الدكتور سامية الساعاتي مراحل تطور الحركة النسائية في مصر الى مرحلتين أساسيتين:

المرحلة الاولى من عام ١٨٧٠ الى عام ١٩١٨، وهي المرحلة التي شهدت صدور كتابات رفاة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٧)، ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥)، وصدور قانون تحريم تجارة الرقيق عام ١٨٧٧، ثم كتابات قاسم امين (١٨٦٥ - ١٩٠٨) وملك حفني ناصف التي توفيت عام ١٩١٨.

المرحلة الثانية من عام ١٩١٩ الى عام ١٩٥٦، وهي المرحلة التي شهدت نمو الحركة النسائية بعد ثورة ١٩١٩، وتأسيس الاتحاد النسائي المصري عام ١٩٢٣، وظهور هدى شعراوي (١٨٧٩ - ١٩٤٧)، وصفية زغلول (١٨٧٨ - ١٩٤٦)، وقبول الفتيات في الجامعة المصرية عام ١٩٢٨، وصدور قانون تحريم البغاء عام ١٩٤٩، الى اعلان دستور ١٩٥٦، والذي بمقتضاه حصلت المرأة المصرية لأول مرة على حقوقها السياسية، وكان أول دستور يصدر بعد قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢.

وقد شهدت الفترة التالية مجانية التعليم في الجامعات عام ١٩٦٢، الذي أدى الى ازدياد عدد النساء المتعلّمات، والتزام الدولة بتعيين خريجي الجامعات عام ١٩٦٤. كما شهدت تعيين اول وزيرة في الحكومة المصرية عام ١٩٦٢.

ولكن «المرأة في المجتمع المصري الحديث تعاني اغترابا شديدا. فهي تنتقل اليوم من عهد التبعية الضعيفة المسحوقة المقهورة، الى عهد التبعية المبدعة القوية. وهي في حيرة وأزمة ازاء خلط الادوار الذي وضعت فيه. فطلوب منها أن تستخدم أسلحة التحرير والقوة التي يستخدمها الرجل، فتتعلم، وتعمل، وتستقل وتحمي نفسها، أي أن المرأة في المجتمع المصري الحديث قد أصبح لها ثلاث مراحل من النضج الحسي، والنضج التعليمي، ثم النضج الاقتصادي، وهذا جعلها تتشابه مع الرجل، ومع ذلك، فالمتوقع منها هو التبعية لزوجها وطاعته، والخضوع لرغباته». (٦)

وكما كان انشاء الاتحاد النسائي المصري عام ١٩٢٣ ثمرة من ثمرات ثورة ١٩١٩ الوطنية ضد الاستعمار البريطاني، كذلك كان الانتاج السينمائي المصري ثمرة من ثمرات هذه الثورة. بل ان اول سينمائي مصري وهو محمد بيومي، كان ضابطا من ضباط الجيش المصري الذين شاركوا في الثورة، واحيل الى الاستيداع بسبب ذلك بعد الثورة.

ولكن محمد بيومي الذي صور استقبال سعد زغلول عند عودته من منفاه للمرة الثانية في ١٧ سبتمبر عام ١٩٢٣، ما أن خرج اول افلامه الروائية في نفس العام، وهو الفيلم القصير «الباشكاتب» حتى لجأ الى قصة احدى مسرحيات امين عطا الله، وهي قصة الموظف الذي تخدعه راقصة، وتسلبه امواله، وهي صورة المرأة السائدة في السينما المصرية منذ ذلك الحين وحتى اليوم.

كانت الحركة النسائية — كما اسلفنا — أو بالأحرى الدعوة الى تحرير المرأة وتطوير وضعها في المجتمع، قد بدأت قبل انتاج هذا الفيلم بنحو نصف قرن، وكانت هذه الحركة قد وصلت الى ذروة من ذراها في نفس العام ١٩٢٣ بانشاء الاتحاد النسائي المصري، وكان الرجل نفسه ثوريا، ومع ذلك كانت هذه صورة المرأة في اول افلامه.

وهناك عدة أسباب تفسر هذا التناقض. أول هذه الاسباب سيادة وجهة نظر الثقافة التقليدية الريفية فيما يتعلق بالمرأة، والتي تؤدي الى «تصور أي موقف خاص أو عام تتواجد فيه المرأة والرجل بوصفه موقفا جنسيا من نوع ما، توشك ان ترتكب فيه «خطيئة»، مما يحيل كلا من المرأة والرجل في ذهن الآخر الى كتلة جنسية يجهلها ويخافها، وفي نفس الوقت يشتهها، الأمر الذي لا يمكن معه تصور قيام علاقة صحية بين طرفين تتحكم فيها هذه النظرة». (٧)

وثاني هذه الأسباب يتعلق بالمفهوم السائد للدراما في ذلك الوقت سواء

في المسرح، أم في السينما من خلال الأفلام الاجنبية التي بدأ عرضها في مصر بعد مرور سنة واحدة على أول عرض سينمائي في العالم. فالدراما في مفهومها السائد في ذلك الوقت هي الموقف الميلودرامي الذي يختار لحظة ذروة من لحظات الحياة «الميلاد - الزواج - الطلاق - الموت - النجاح - الفشل» لينتهي الى موعظة اخلاقية مجردة. والدراما في هذا المفهوم لاعلاقة لها بالواقع الآتي أو أحداث الحياة اليومية.

وثالث أسباب التناقض بين الفيلم التسجيلي الأول الذي أخرجه محمد بيومي، والفيلم الروائي الأول الذي أخرجه في نفس العام أن الرقابة التي فرضتها سلطات الاستعمار البريطاني على المسرح المصري في اعقاب حادث دنشواي عام ١٩٠٦، أو بالأحرى في اعقاب ظهور انعكاسات الحادث على المسرح، جعلت الفيلم المصري ينشأ في خوف من المصادرة، خاصة مع التكاليف المرتفعة للأفلام، وبالتالي استقر في ذهن السينمائي أن هناك ممنوعات لايجب ان يفكر فيها اصلا، وعلى رأس هذه الممنوعات التناول الدرامي لما يدور في الواقع من أحداث.

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وقد عرض اول فيلم مصري روائي طويل في مايو عام ١٩٢٧ بالاسكندرية، وهو فيلم «قبة في الصحراء» اخراج ابراهيم لاما، وعرض الفيلم الثاني في نوفمبر من نفس العام في القاهرة، وهو فيلم «ليلي» اخراج استيفان روستي.

في الفيلم الاول يتأثر المخرج بالفيلم الاميركي «ابن الشيخ» الذي مثله نجم العصر رودولف فالينتينو، ويعبر عن قصة حب بين شاب بدوي تهمه قبيلته ظلما بقتل عمه، وبين سائحة اميركية تراه وهو هارب من القبيلة مع احدى العصابات. وتقوم الاميركية في الفيلم باقناعه بالعودة الى قبيلته، والكشف عن الحقيقة بدلا من الهرب، وهذا ما يحدث بالفعل، وينتهي الفيلم بزواجهما.

وفي الفيلم الثاني « ليلى » يتأثر المخرج بمسرحيات يوسف وهبي الميلودرامية والتي كان يقدمها مسرح رمسيس منذ افتتاحه عام ١٩٢٣ ، والتي كان فيها يوسف وهبي بدوره متأثرا بالمسرح الفرنسي التجاري . ويعبر الفيلم عن قصة الفتاة الريفية ليلى التي تقع في غرام احمد الذي يعمل دليلا للسياح ، وتستسلم له ، ولكنه يتركها وهرب مع سائحة اميركية ، فتفر من القرية وهي حامل ، وتذهب الى القاهرة حيث تضع مولودها وتتحرر . وقد احتج الجمهور على نهاية الفيلم ، فاعيد تصويرها لتكون نهاية سعيدة ، يعود فيها احمد الى ليلى مستغفرا ونادما . (٨)

وازاء قصة هذين الفيلمين يمكن ملاحظة الآتي فيما يتعلق بالنظرة الى دور المرأة :

أولاً : ان كلا الفيلمين يتأثر بالنظرة السائدة الى المرأة في الافلام والمسرحيات التجارية الاجنبية ، وهي لا تختلف عن النظرة السائدة في المسرح أو السينما في مصر .
ثانياً : ان الرجل المصري في كلا الفيلمين يفضل المرأة الاجنبية — الاميركية على وجه التحديد — وهو بهذا ينهي مشكلته مع المرأة المصرية بالغاء هذه المشكلة أساسا ، بل ان الاميركية في الفيلم الاول تنقذ الرجل من الضياع .

ثالثاً : ان المرأة المصرية في الفيلم الثاني تدفع حياتها ثمنا لثقتها في الرجل الذي أحبته ، وهو من ناحية اخرى يتركها بسبب هذه الثقة ، الأمر الذي يعبر عن المقولة السائدة حتى اليوم ، وهي ان على المرأة ألا تثق في الرجل قبل الزواج ، وعلى الرجل ألا يثق في المرأة الا بعد الزواج .
رابعاً : ان ثورة الجمهور على انتحار ليلى ، وهو جمهور من الرجال في اغلبيته الساحقة في ذلك الوقت (١٩٢٧) لا تعبر عن تعاطف مع ليلى كضحية ، وانما عن رغبة في عدم مشاهدة احمد كقاتل ، وانما كرجل

نبيل يندم على الخطأ الذي ارتكبه ، وخاصة ان هذا الجمهور واثق من ان ليلى مارست الجنس مع احمد فقط ، كما انه يرغب في النهاية السعيدة ليخرج من الفيلم — أي فيلم — مستريحا الى ان كل شيء على مايرام ، وأن ماشاهده ، « مجرد فيلم » ، أي نوع من التسلية الفارغة لقضاء الوقت .

ومن المهم ملاحظة أن الفيلم الثاني « ليلى » هو من انتاج امرأة وهي عزيزة أمير (١٩٠١ — ١٩٥٢) التي قامت أيضا بدور ليلى ، ولعل عزيزة أمير أرادت بالنهاية الأصلية للفيلم أن تثير العطف على ليلى ، وتدين أحمد الذي قابل الثقة بالهرب ممن وثقت فيه .

المرأة والسينما في مصر

وقد شهدت فترة نهاية العشرينات ، وطوال الثلاثينات ، ظهور العديد من المخرجات المصريات . فقد أخرجت عزيزة أمير فيلم « بنت النيل » عام ١٩٢٩ ، وفيلم « كفري عن خطيئتك » عام ١٩٣٣ ، وأخرجت بهيجة حافظ فيلم « الضحايا » عام ١٩٣٢ ، وفيلم « ليلى بنت الصحراء » عام ١٩٣٧ ، وأخرجت فاطمة رشدي فيلم « الزواج » عام ١٩٣٣ ، وأخرجت امينة محمد فيلم « تيتا وونج » عام ١٩٣٧ . (٩) وحتى نهاية عام ١٩٨٢ لم تحاول أي امرأة اخراج فيلم روائي طويل آخر غير ماجدة التي اخرجت عام ١٩٦٦ فيلم « من أحب » .

وكمية النساء المخرجات ايا كانت نوعية افلامهن ، ومستواها ، تعبر عن وضع المرأة في المجتمع باعتبار أن الفيلم هو في نهاية الأمر ابداع المخرج ومسئوليته . ولاشك ان مخرجات مصر في العشرينات والثلاثينات اللاتي كن يمثلن نسبة مئوية عالية بالنسبة لمجموع المخرجين في تلك الفترة ، ظهرن نتيجة نمو الحركة النسائية بعد ثورة ١٩١٩ من ناحية ، ونتيجة ضعف بنية السينما المصرية من ناحية أخرى . فأن اصبحت السينما المصرية صناعة

كبيرة بعد انشاء ستوديو مصر عام ١٩٣٥ حتى احتكر الرجال اخراج الأفلام احتكارا تاما .

والملاحظ أيضا ان المخرجات الأربع اللواتي ظهرن في تلك الفترة كن جميعا من الممثلات ، وكن جميعا منتجات لافلامهن ، أي أن فرصة الاخراج بالنسبة لهن لم يتحها الرجل ، ولا المجتمع بالطبع ، وانما تم انتزاعها انتزاعا ، ولفترة محدودة كانت فيها صناعة الأفلام أقرب الى الهواية منها للاحتراف . والملاحظ ان الفيلم الذي اخرج عام ١٩٦٦ ، وهو فيلم « من أحب » كان بواسطة ممثلة ، وهي التي قامت بانتاجه ايضا . (١٠)

ورغم وجود العديديات من خريجات قسم الاخراج بالمعهد العالي للسينما بالجيزة الذي بدأت الدراسة فيه عام ١٩٥٩ ، ورغم وجود القطاع العام في الانتاج السينمائي في الفترة من عام ١٩٦١ الى عام ١٩٧١ ، الا أن جميع المخرجات لم يحصلن على أية فرصة لاجراج أفلام روائية طويلة ، وظل أقصى مايمكن أن تطمح إليه إخراج أفلام تسجيلية ، أو أفلام قصيرة . (١١)

المرأة في أفلام المخرجات

يؤكد فيلم « بنت النيل » أن النهاية الاصلية لفيلم « ليلى » هي التي تعبر حقا عن موقف عزيزة أمير من قضية المرأة في المجتمع المصري . لقد أرادت من خلال انتحار ليلى أن تحدث صدمة لدى المتفرج رجلا كان أو امرأة ، ولكنها لم تتمكن من ذلك بسبب ثورة الجمهور على النهاية .

وتغيير نهاية فيلم بسبب ثورة الجمهور ، أو لأي سبب آخر ، أمر لم يحدث بعد ذلك في مصر ، ونادرا ما يحدث في اي مكان آخر . واستجابة صناع الفيلم لرغبة الجمهور في تغيير نهاية فيلم « ليلى » يرجع الى انه كان الفيلم الثاني في مصر ، والاول في القاهرة . ولم يكن افراد الجمهور — وربما صناع السينما — يدركون أن السينما تختلف عن المسرح .

ولكن عزيزة أمير استطاعت في فيلم «بنت النيل» أول افلامها كمخرجة الى جانب قيامها بالتمثيل والانتاج أن تنجح فيما فشلت فيه في فيلم «ليلي»، وذلك بأن جعلت بطله الفيلم تنتحر في النهاية.

وقصة الفيلم مأخوذة عن مسرحية «احسان بك» تأليف محمد عبدالقدوس وتعبر عن مشكلة شاب مصري درس في اوروبا، ثم عاد الى وطنه ليعاني من التناقض بين تقاليد المجتمع المصري وتقاليد المجتمع الاوروبي. ويبدو هذا التناقض من خلال علاقته مع الفتاة بطله الفيلم، والتي تنتحر في النهاية. فهو يعاني، ولكن الفتاة هي التي تدفع الثمن.

وتعبر فكرة الانتحار التي يبدو أنها كانت الفكرة الدرامية المستسلطة على عزيزة أمير في تعبيرها عن قضية المرأة عن نوع من اليأس المصحوب بالرغبة في إحداث صدمة عنيفة لدى المتفرج، رفضها الجمهور في فيلم «ليلي»، وفرضتها عليه فرضا في فيلم «بنت النيل». وعنوان الفيلم، وكذلك عنوان شركة الانتاج التي أسستها عزيزة أمير، وهو «ايزيس فيلم» يعبر عن النزعة المصرية الفرعونية السائدة في ذلك الوقت، والتي كانت تمثل مقاومة حقيقية للاستعمار البريطاني. (١٢)

أما بهيجة حافظ (١٩٠٨ - ١٩٨٣) فقد تناولت في فيلمها الأول كمخرجة، وهو فيلم «الضحايا» عام ١٩٣٢ مشكلة زواج الفتاة الصغرى قبل الفتاة الكبرى في إطار قصة بوليسية. (١٣) وعبرت في فيلمها الثاني «ليلي بنت الصحراء» عام ١٩٣٧ عن قصة الشاعرة العربية المعروفة باسم «ليلي العفيفة»، وصراعها مع كسرى ملك الفرس. وقامت بهيجة حافظ في هذا الفيلم بالانتاج والايخراج وتمثيل الدور الاول وكتابة السيناريو مع زوجها محمود حمدي وتأليف الموسيقى وتصميم الملابس التاريخية. (١٤)

وفي فيلم «الزواج» عام ١٩٣٣ عبرت فاطمة رشدي (ولدت عام ١٩٠٨) في اول افلامها كمخرجة عن مشكلة بيت الطاعة. (١٥)

وهي تصف الفيلم في مذكراتها بأنه «يهدف الى اثارة الروح الوطنية في العرب». (١٦)

ويمثل فيلم «تيتا وونج» الذي أخرجه أمينة محمد عام ١٩٣٧ تجربة هامة في تاريخ السينما المصرية. فقد كان أول فيلم مصري يتم انتاجه بأجور العاملين فيه، أي بأسلوب الهواة، ولكن في إطار سينما المحترفين. وقد تم التصوير فوق سطح عمارة، وفي منازل الديبلوماسيين الصينيين في القاهرة والحديقة اليابانية في حلوان والمتاجر والمطاعم الصينية، وتدور قصة الفيلم عن فتاة صينية في القاهرة، وكيف تجد نفسها متورطة في جريمة قتل لم ترتكبها، ثم كيف يتم انقاذها على يد محام مصري.

وقد كان فيلم أمينة محمد أشبه بمدرسة لهواة السينما، إذ عمل فيه المخرجون كمال سليم والسيد بدير وصلاح أبوسيف وأحمد كامل مرسي وحلمي حلمي ومحمد عبد الجواد ويوسف معلوف، ومن الممثلين والممثلات محسن سرحان ومحمد الكحلأوي ونجمة ابراهيم وزوزو نبيل وصفية حلمي، ومن الصحفيين السيد حسن جمعة وحسن أمام عمر، ومن الفنانين التشكيليين رشاد منسي ورمزي لسبب وعبد السلام الشريف، وكان الفيلم الأول الذي قام ببطولته حسين صدقي. (١٧)

أما فيلم ماجدة الذي أخرجه عام ١٩٦٦ بعنوان «من أحب»، فأخوذ عن الفيلم الاميركي المشهور «ذهب مع الريح». ورغم محلية الفيلم الذي يتناول الحرب الأهلية الأميركية، فقد حاولت ماجدة أن تمصر الأحداث بحيث تعبر عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨، ولكنها فشلت فشلا ذريعا. (١٨)

المرأة في افلام المخرجين

من بين اكثر من اربعمئة فيلم مصري تم انتاجها في الفترة من ١٩٦٢ الى ١٩٧٢ كانت شخصيات النساء في الافلام بالنسب المئوية التالية:

٤٣,٤ ٪ بدون مهنة واضحة .

٢٢ ٪ ربة بيت/ زوجة/ مطلقة/ أرملة/ عانس .

٢٠,٥ ٪ نساء عاملات .

١٠,٥ ٪ طالبات .

٩,٥ ٪ فنانات .

٥,٤ ٪ منحرفات . (١٩)

واكثر هذه النسب دلالة هي نسبة النساء بدون مهنة واضحة ، اي مجرد انثى ، ويمكن القول بأن هذه النسبة في كل الافلام المصرية لن تقل عن ٥٠ ٪ . وتصوير المرأة على أنها مجرد أنثى هو ذروة التعبير عن النظرة الثقافية التقليدية الريفية الى دور المرأة في المجتمع . وتبدو هذه النظرة ابتداء من العناوين السائدة في الافلام المصرية ، ومنها على سبيل المثال العناوين التالية :

- 
- امرأة خطرة .
— عدو المرأة .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
— المرأة شيطان .
— امرأة من نار .
— كيد النساء .
— البنات شرابات .
— نساء بلا رجال .
— من أجل امرأة .
— صائدة الرجال .
— امرأة وشيطان .
— جمعية قتل الزوجات .
— ولد وبنت والشيطان .

- الشيطان امرأة .
- البنات والمرسيدس .
- المرأة التي غلبت الشيطان .
- امرأة سيئة السمعة .
- البنات لازم تتجوز .
- لعنة امرأة .
- عذراء ولكن .
- العذاب امرأة .
- امرأة بلا قلب .
- خدعتني امرأة .
- امرأة بلا قيد .
- البنات عايزة ايه .
- البنت اللي قالت لأ . (٢٠)

ان هذه العناوين لـ ٢٥ فيلما في الفترة من عام ١٩٤٢ الى عام ١٩٨٢ ، حتى وان كانت لاتعبر عن مضمون الفيلم ، فهي في ذاتها ، رغبة من المتفرج أو الموزع أو كليهما في اجتذاب المتفرج ، تعطيه الأفكار السائدة عن المرأة ، وتقوم بتأكيد هذه الأفكار لديه ، وفي المجتمع بصفة عامة . فالمرأة شيطان ، معذبة ، مخادعة ، صائدة ، ملتوية ، مأكرة ، لاتريد غير المتعة ، أو الزواج ، أو في عبارة واحدة لاتريد غير الحصول على الرجل ، أي رجل ، باعتبار الحصول على الرجل الهدف الاسمي لأي امرأة ، وكل امرأة .

المرأة في الريف

كان فيلم « زينب » الذي أخرجه محمد كرم عام ١٩٣٠ عن رواية الدكتور محمد حسين هيكل هو أول تعبير متكامل في أفلام المخرجين عن المرأة المصرية في الريف ، واضطارها للزواج من رجل آخر لاتحبه بحكم التقاليد

الموروثة الجامدة . وهو تعبير رومانتيكى عن قضية المرأة بصفة عامة ، ولا يعدو الريف في الفيلم مجرد ديكور أو موقع للاحداث .

وقد اعاد محمد كرم اخراج نفس الفيلم بنفس العنوان عام ١٩٥٢ دون تغيير يذكر في المعالجة ، وذلك على الرغم من نمو الحركة النسائية المصرية في فترة الـ ٢٢ عاما التي تفصل بين الفيلمين .

وفي فيلم «بنات الريف» عام ١٩٤٥ يقدم يوسف وهبي صورة رومانتكية اخرى للمرأة الريفية ، وهي صورة الفتاة «الطاهرة» في مقابل الفتاة «الفاصلة» التي تعيش في المدينة .

ولعل اول صورة واقعية للمرأة المصرية الريفية كانت في فيلم «ارضنا الخضراء» اخراج احمد ضياء الدين عام ١٩٥٦ حيث قامت بالدور الممثلة ماجدة . ففي هذا الفيلم نرى الفلاحة المصرية الحقيقية التي تعمل وتشارك زوجها في كل شيء ولا تشعر بأدنى قدر من الاغتراب ، بل إنها تحل محل زوجها في مواجهة الواقع الاليم للاقطاع قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

وعن رواية الدكتور طه حسين اخراج هنري بركات عام ١٩٥٩ فيلم «دعاء الكروان» حيث تدفع هنادي حياتها ثمنا للمتعة العابرة التي أرادها المهندس الذي تعمل عنده كخادمة ، وتقوم أختها آمنة بالانتقام لها . وتختلف نهاية الرواية عن نهاية الفيلم . ففي الرواية أراد الدكتور طه حسين أن يعبر عن حالة المرأة في صعيد مصر ، وحالة المجتمع الذي تعيش فيه ، ولذلك فنهاية الرواية مفتوحة لعدة احتمالات ، أما في الفيلم فقد فرضت تقاليد السينما التجارية — رغم ان الفيلم ليس تجاريا — أن يلقي المهندس مصرعه عن طريق الخطأ ، وبعد ان تبادل الحب بصدق مع آمنة .

ويمثل «دعاء الكروان» بداية اهتمام فئات عامة التي قامت بدور آمنة بالتعبير عن قضية المرأة في افلامها بالتعاون مع المخرج هنري بركات . وقد كانت الثمرة الثانية لهذا التعاون فيما يتعلق بالمرأة المصرية في الريف هي فيلم

«الحرام» عام ١٩٦٥ عن رواية الدكتور يوسف ادريس ، وفيه نرى صورة واقعية للمرأة الريفية الفقيرة التي لا تملك أرضا ، ولا تعمل حتى كأجيرة ، وانما كعاملة تراحيل .

ان عزيزة في «الحرام» تجسيد لوضع المرأة المصرية بصفة عامة ، وليس في الريف فقط ، حيث المرأة مجرد انثى لا يريد الرجل منها غير المتعة العابرة حتى لو دفعت حياتها ثمنها لها ، وحتى لو كان ذلك من اجل إطعام زوجها المريض واولادها الجوعى بـ«جذع بطاطه» .

ومرة أخرى نعود الى الصعيد في فيلم «البوسطجي» اخراج حسين كمال عام ١٩٦٨ عن قصة يحبى حقي حيث يقتل الأب ابنته لانها وثقت في الشاب الذي أحبته ووعداها بالزواج . ومن المهم هنا ملاحظة ان الأب من أقباط الصعيد ، وليس من مسلمي هذه المنطقة . وقد اراد يحبى حقي من ذلك ان يؤكد على ان مفهوم الشرف المرتبط بعذرية المرأة لا يقتصر فقط على المسلمين ، وانما تفرضه تقاليد المجتمع بمعزل عن كل الاديان .

وفي «الارض» اخراج يوسف شاهين عام ١٩٧٠ عن رواية عبدالرحمن الشرقاوي نجد اكثر صور المرأة الريفية تقدما في الافلام المصرية متمثلة في شخصية وصيفة الفلاحة الشابة الجميلة المتعلمة تعليما ابتدائيا ، والتي ترفض وضع المرأة في الريف وتشعر بالاغتراب . فهي تشارك في الكفاح من أجل انتزاع حقوق الفلاحين ، وتختار الرجل الذي ترغب في الزواج منه ، وتثور من أجل خضرة التي تعيش على هامش القرية بلا ارض ولا بيت ولا رجل ، والتي تستخدمها السلطة الى درجة قتلها في لحظة معينة لكي يصبح الاتهام بقتلها سيفا مسلطا على سكان القرية .

وفي فيلم «حادثة شرف» اخراج شفيق شامية عام ١٩٧١ عن قصة الدكتور يوسف ادريس صورة مختلفة لوضع المرأة المصرية في الريف . فالفتاة هنا متهمه لانها جميلة وهي تحاصر بعنف ، والى درجة تدفعها الى الانحراف

بالفعل . وهناك فيلم مصري أنتج عام ١٩٦٥ باسم «الرجال لايتزوجون الجميلات» اخراج أحمد فاروق يؤكد أن جمال المرأة مشكلة ، وقبحها مشكلة ، أو بالأحرى أن وجود المرأة في ذاته مشكلة .

واحدث الأفلام التي تناولت وضع المرأة في الريف هو فيلم « شفيقة ومتولي» إخراج علي بدرخان عام ١٩٧٨ ، وفيه يعود الى الحكاية الشعبية القديمة التي يقتل فيها متولي اخته شفيقة لانها « انخرفت» في غيابه . ولكن الفيلم يحلل الظروف الاجتماعية والسياسية التي تؤدي الى « الانحراف» ، ولا يجعل منه قدرا محتوما للمرأة الوحيدة التي تعيش بدون « أخ» .

وعن حكاية شعبية أخرى قدم سيد عيسى فيلمه « المغنواتي» عام ١٩٨٣ ، وهي حكاية « حسن ونعيمة» ، التي سبق ان قدمها بركات عام ١٩٥٨ .

ان مشكلة نعيمة هي انها أحبت حسن ، ومشكلة حسن ونعيمة أن حسن «مغنواتي» . وعلى حين ينتصر الحب على التقاليد في فيلم بركات ، تقوم عائلة نعيمة في فيلم سيد عيسى بقتل حسن . وتختلف نعيمة سيد عيسى عن نعيمة بركات ، فهي تجمع بين الواقعية والحلم بفتاة جديدة ترفض التقاليد غير الانسانية ، ولذلك فهي تهرب مع حسن ليلة ان يفرض عليها الزواج من ابن عمها ، وتتزوج حبيبها في القاهرة .

المرأة في المدينة

السينما المصرية ليست فقط سينا « ذكورية» لا تسمح للمرأة بالتعبير عن نفسها بهذه اللغة الجديدة ، لغة السينما ، لمجرد كونها امرأة ، ولكنها ايضا سينا « مدنية» حيث تدور أحداث الغالبية الساحقة من الافلام المصرية في المدن .

وأول شخصية نسائية متكاملة للمرأة المصرية في المدينة ظهرت في فيلم «الأم» اخراج عمر جميعي عام ١٩٢٥ ، والأم بصفة عامة هي أكثر

الشخصيات النسائية إيجابية في الأفلام المصرية. وهذا طبيعي في مجتمع أموي — أبوي يفصل فصلا حادا بين المرأة كامرأة، والمرأة كأم، ويؤكد باحترام الأم، ان الأمومة هي الوظيفة الاساسية التي يراها للمرأة. ويبدو أنه كان «لابد» أن يقدم عمر جميعي فيلما عن «الأب» بعد ذلك، وقد كان هذا عنوان فيلمه عام ١٩٤٧.

وبينما تنعكس نظرة الثقافة التقليدية الريفية لدور المرأة في أفلام أحد كامل مرسي «الجنس اللطيف» عام ١٩٤٥، و«ست الكل» و«كل بيت له راجل» عام ١٩٤٩ حيث للمرأة طبيعة أزلية لا تتغير، ودور واحد لا يتغير، ولا يجب ان يتغير، نجد صورة أخرى للمرأة في المدينة في افلام الأربعينات في فيلم «السوق السوداء» اخراج كامل التلمساني عام ١٩٢٥ حيث تقوم عقيلة راتب بدور ابنة أحياء القاهرة الشعبية التي تكافح جنباً الى جنب مع الرجل ضد كل مظاهر الاستغلال في المجتمع، بما في ذلك استغلال الرجل للمرأة.

ورغم غلبة الصورة السائدة في أفلام الخمسينات أيضاً، إلا ان النظرة الاصلاحية بدأت تبرز بوضوح أكثر، كما برزت أيضاً النظرة التقدمية ولكن بشكل محدود نسبياً. وكان ذلك نتيجة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ومنح المرأة الحقوق السياسية بعد اعلان دستور ١٩٥٦.

وتبدو النظرة الاصلاحية في فيلم «الاستاذة فاطمة» اخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٥١ حيث يؤكد أن المرأة تستطيع النجاح كمحامية رغم موقف الرجال ضدها، وفي فيلم «نساء بلا رجال» اخراج يوسف شاهين عام ١٩٥٣ الذي يؤكد المساواة بين الرجل والمرأة، وفي فيلم «بيت الطاعة»، اخراج يوسف وهبي عام ١٩٥٣ الذي يرفض المهانة التي تتعرض لها المرأة في بيت الطاعة. أما النظرة التقدمية فقد برزت لأول مرة في فيلم «صرع في الوادي» اخراج يوسف شاهين عام ١٩٥٤ حيث تتمرد المرأة

وتقف ضد والدها الاقطاعي، وفي فيلم «الله معنا» اخراج احمد بدرخان في نفس العام حيث تتمرد ضد والدها الذي يناهض ثورة يوليو. وقد قامت بكلا الدورين فاتن حمامة، ولكن لم يكن دورها الشخصي في فرض صورة المرأة قد بدأ بعد، وكانت المسؤولية كاملة على عاتق المخرجين.

غير أن نقطة التحول الحقيقية في الخمسينات كانت في ظهور افلام موضوعها الرئيسي قضايا المرأة، وأولها فيلم «أين عمري» إخراج احمد ضياء الدين عام ١٩٥٦ وتمثيل ماجدة. ويتناول مأساة فتاة فرض عليها الزواج من رجل يكبرها.

والثاني «أنا حرة» اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥٩ وتمثيل لبنى عبدالعزيز. ويتناول مشاكل الفتاة المصرية في المدينة عندما تقرر انتزاع حقوقها في اختيار الدراسة والعمل والزواج. وكلا الفيلمين مأخوذ عن رواية لاحسان عبدالقدوس.

وفي الستينات، وهو عصر المرأة المصرية كوزيرة، وكطالبة تدرس مجاناً في الجامعة، وتلتزم الدولة بتعيينها، تناول فطين عبد الوهاب في فيلم «الزوجة رقم ١٣» عام ١٩٦٢ مشكلة تعدد الزوجات ساخراً من الرجل، كما تناول في فيلم «آه من حواء» في نفس العام شخصية المرأة الشرسة ممصراً مسرحية شكسبير «ترويض النمرة».

ولكن أهم أفلام الستينات عن المرأة في المدينة هو فيلم «الباب المفتوح» الذي اخبره بركات، ومثلته فاتن حمامة التي اختارت القصة. فقد كان أول فيلم مصري عن رواية لكاتبة وهي الدكتورة لطيفة الزيات، وكان ولايزال اهم فيلم في التعبير عن مشكلة اغتراب المرأة المصرية المعاصرة في المدينة.

ففي هذا الفيلم عدة نماذج تعكس مشاكل المرأة بواقعية وصدق مثل نموذج البطلة ليلي الحائرة بين التقاليد الموروثة وبين تطلعاتها والآفاق التي فتحت

امامها نتيجة التعليم الجامعي، ونموذج سناء التي تزوجت الرجل الذي اختارته، وعديلة التي تعبر عن الاغتراب ببساطة وعمق عندما تقول «امهاتنا كانوا فاهمين وضعهم، اما احنا، احنا ضايعين، لاحنا فاهمين اذا كنا حريم ولا مش حريم».

وفي عام ١٩٦٦ ظهر فيلمان عن المرأة يقف كل منها على النقيض من الآخر تماما. الأول «عدو المرأة» اخراج محمود ذوالفقار الذي يحوي كل الأفكار السائدة عن المرأة، والتي تشاع عادة عن الكاتب توفيق الحكيم، والثاني «مراتي مدير عام» اخراج فطين عبد الوهاب عن سيناريو سعد الدين وهبه وتمثيل شادية، والذي يؤكد على حق المرأة في العمل والترقي الى أعلى المناصب الحكومية، وقدرتها على النجاح مثل الرجل تماما.

وتبدو مشاكل المرأة العاملة أكثر وضوحا في فيلم «العيب» اخراج جلال الشرقاوي عام ١٩٦٧، وتمثيل لبنى عبدالعزيز، عن قصة الدكتور يوسف ادريس. وكذلك فيلم «حواء على الطريق» اخراج حسين حلمي عام ١٩٦٩، وتمثيل ماجدة. وفي كلا الفيلمين دفاع حار عن حق المرأة في العمل، وان تراوحا بين النظرة الاصلاحية والنظرة التقدمية.

ومن تأليف سعد الدين وهبه عرض عام ١٩٧٠ فيلم «سوق الحريم» اخراج يوسف مرزوق الذي ينتقد تقاليد الخطوبة والزواج في المدن المصرية، وعام ١٩٧١ فيلم «شباب في عاصفة» اخراج عادل صادق الذي يعالج نفس المشكلة «حادثة شرف» ولكن في المدينة، حيث تعاني سميرة من جملها، وتظل تقاوم الاشاعات الى درجة تطلب معها نقلها من القاهرة الى قنا، ومع ذلك تطاردها الاشاعات هناك، فلا تملك في النهاية إلا الاستسلام، وتتحول الى عاهرة بالفعل وقد أوشكت على الجنون.

ويخرج المتفرج من الفيلم مصدوما صدمة عنيفة تثير ذهنه بقدر ماتشير عواطفه.

وقد اعترضت الرقابة على نهاية الفيلم، ثم عادت وصرحت على شرط كتابة عبارة من أغرب العبارات على اعلانات الفيلم وهي عبارة «ينصح الآباء بمصاحبة الأبناء عند مشاهدة هذا الفيلم» .

وشهد عام ١٩٧١ الفيلم الثاني المأخوذ عن قصة لكاتبة، وهو فيلم «اعترافات امرأة» اخراج سعد عرفة عن قصة فوزية مهران وتمثيل نادية لطفي، وهو من أفلام التحليل النفسي. وهذا الفيلم بدأ سعد عرفة سلسلة من الافلام عن مشاكل المرأة المصرية في المدينة مثل «بيت من رمال» عام ١٩٧٢ عن القوانين التي تحول دون حرية المرأة، وخاصة قانون الاحوال الشخصية، و«غرباء» عام ١٩٧٣ عن الصراع بين القيم الدينية وقيم العلم الحديث داخل فتاة مصرية.

وفي عام ١٩٧٣ عرض فيلم «البنات والمريسيدس» اخراج حسام الدين مصطفى الذي يتبادل فيه طلبة الجامعة سيارة أحدهم المريسيدس للايقاع بالطالبات. وقد كان يوسف وهبي ازاء موقف مماثل يجعل فتاة تقبل وأخرى ترفض وتقول أنها لا تتبع نفسها ولو بكل سيارات الأرض، ولكن فيلم عام ١٩٧٣، يجعل كل الفتيات، ورغم أنهن طالبات في الجامعة، يقعن في سحر المريسيدس دون استثناء.

ولكن نفس العام شهد فيلم «الحب الذي كان» اخراج علي بدرخان، تأليف رأفت الميهي، وتمثيل سعاد حسني الذي يدافع عن حق المرأة المطلقة في الحياة كمطلقة، وعدم الزواج مرة اخرى الا من تحب بصدق وعمق. كما شهد فيلم «الرجل الآخر» اخراج محمد بسيوني الذي تغتصب فيه الزوجة بالقوة، ومع ذلك لا يغفر لها زوجها ان رجلا آخر شاركه فيها ولو بالاغتصاب. ويمثل هذا الفيلم ذروة نظرة الرجل الى المرأة كمتاع جنسي خاص، وملكية لا يجب أن تمس ولو بالقوة.

ولأول مرة ظهرت شخصية نسائية مصرية تقدمية في فيلم يوسف شاهين

«العصفور» الذي انتج عام ١٩٧٢ ومنع من العرض عامين وعرض عام ١٩٧٤، وهي شخصية بهية التي قامت بدورها محسنة توفيق، والتي نراها تقود مظاهرات الاحتجاج على هزيمة ١٩٦٧ يوم ٩ و ١٠ يونيو من ذلك العام. وفي عام ١٩٧٥ ظهرت شخصية تقلمية اخرى في فيلم «زائر الفجر» إخراج ممدوح شكري، قامت بدورها ماجدة الخطيب، وان كانت غير واضحة الهوية الايديولوجية. وكان هذا الفيلم قد انتج عام ١٩٧٢، ومنع من العرض بدوره ابان تولي يوسف السباعي وزارة الثقافة.

ومرة أخرى تقدم فاتن حمامة أهم فيلم عن المرأة المصرية في المدينة في السبعينات، وهو فيلم «أريد حلاً» اخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧٥ عن قصة للكاتبة حسن شاه، ويدافع الفيلم عن حق المرأة في الحصول على الطلاق، وهو الحق الذي يعوقه قانون الاحوال الشخصية الذي يشترط موافقة الزوج على الطلاق.

ولكن أخطر أفلام السبعينات عن المرأة هو فيلم «الحب قبل الخبز أحيانا» اخراج سعد عرفة عام ١٩٧٦ وعن رواية الكاتبة السورية سلمى شلاشي. ففي هذا الفيلم امرأة سافرة واخرى محجبة، وتؤكد الاحداث على ضرورة العودة الى الحجاب، واعتبار المرأة بدون حجاب، اقرب الى العاهرة، أو هي عاهرة بالفعل.

وعن قصة للكاتبة زينب صادق يتناول محمد بسيوني في فيلمه «ابتسامة واحدة تكفي» عام ١٩٧٨ مرة أخرى، ولن تكون الاخيرة، قصة الفتاة التي تشق في حبيبها، وتسلمه جسدها، ولكنه يخدعها ويسافر في بعثة الى الخارج. ولاينتهي الفيلم الى موقف واضح، ولكن قراءة الاحداث تعني أن الفتاة قد ارتكبت خطأ العمر، وانها سوف تدفع الثمن غاليا طوال حياتها.

وفي خاتمة السبعينات تقدم فاتن حمامة فيلما آخر عن المرأة من خلال رواية الكاتبة كاتيا ثابت، وهو فيلم «ولا عزاء للسيدات» اخراج هنري

بركات عام ١٩٧٩ الذي يعتبر على نحو ما تكلمة لفيلم «أريد حلاً». فإذا كان الفيلم الاول يدافع عن حق المرأة المطلقة في الطلاق، فالفيلم الثاني يدافع عن حق المرأة المطلقة في الحياة الطبيعية بعد الطلاق. ولكن بينما نجد راوية في رواية كاتيا ثابت تمارس الجنس بشكل طبيعي مع طارق رئيس التحرير الذي أحبته، وتلقى مصرعها في النهاية، نجدها في الفيلم لا تمارس الجنس على الاطلاق، وربما بسبب ذلك لاتموت في النهاية، وانما تصاب فقط.

وهذا التغيير بين الفيلم والرواية يعني أن تقاليد السينما المصرية السائدة تفرض نفسها حتى على المرأة عندما تتناول مشاكلها، ويؤكد أن التغيير الحقيقي هو تغيير المجتمع رجالا ونساء.

ويستمر الصراع بين الصورة السائدة للمرأة، والصور الاخرى المختلفة في أفلام المدينة المصرية في الثمانينات، وأبرز هذه الأفلام «الشريدة» إخراج أشرف فهمي عام ١٩٨٠ الذي يعود الى عصر ما قبل رفاة الطهطاوي ويلغي كل كفاح المرأة طوال القرن العشرين مؤكداً أن المرأة «الطبيعية» هي المرأة التي لاتعمل خارج المنزل، والتي يتركز كل عملها داخله على رعاية الرجل.

وتصل الصورة السائدة للمرأة الى ذروة اخرى في فيلم «العار»، اخراج علي عبدالحالق عام ١٩٨٢ حيث يقدم النموذج الذي يحلم به رجل البورجوازية الصغيرة للمرأة، وهو امرأة الحرم التي تقبع في المنزل تعد لزوجها الطعام، وتذلك ظهره، وتنتظره في الليل ليشبع حاجته، وعندما يتعرض للخطر تموت بدلا منه، ومن اجله.

المرأة في السينما العربية غير المصرية

لاتختلف صورة المرأة في السينما العربية غير المصرية عنها في السينما العربية المصرية. وذلك بحكم التراث المشترك لجمهور السينما الناطقة بالعربية

في كل الدول العربية ، وهو تراث السينما المصرية .

ولا يختلف الوضع ايضا بالنسبة الى عدد مخرجات الافلام الروائية الطويلة . وحتى الآن لم تظهر غير مخرجتين لهذا النوع من الافلام ، وهما سلمى بكار وناجية بن مبروك وكلتاها من تونس .

المراة في افلام المخرجات

اخرجت سلمى بكار فيلمها الاول (فاطمة ٧٥) عام ١٩٧٦ . والفيلم مصور على شريط مقاس ١٦م ومدة عرضه ٦٠ دقيقة . وفيه تصور وضع المراة في تونس من خلال عرض تاريخي تقدمه فاطمة الطالبة في الجامعة .

وفي هذا الفيلم يتم التعبير عن ثلاثة اجيال من النساء التونسيات ، وثلاث صور من الوعي : الفترة الاولى بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٨ التي تتوج بتأسيس اتحاد النساء التونسيات . والفترة الثانية بين عامي ١٩٣٨ و ١٩٥٢ ، وفيها تبرز العلاقة بين نضال المراة والنضال الوطني من اجل الاستقلال . والفترة الثالثة منذ عام ١٩٥٦ وحتى تاريخ تصوير الفيلم ، وفيها أحرزت المراة التونسية عدة مكاسب وخاصة بعد صدور قانون الاحوال الشخصية الجديد . ولكن الفيلم يؤكد على غموض وضع المراة التونسية في المجتمع رغم مظهر التحرر التام ، وانها لا تزال رهينة كونها « انثى » .

أما ناجية بن مبروك فقد أخرجت أول افلامها « السامة » عام ١٩٨٢ ، وفيه تعبر عن قصة الفتاة صابرة ، وهي فتاة من الجنوب التونسي ، ولدت من أب يعمل بالمناجم ، وأم لا تعرف القراءة او الكتابة ، ومع ذلك تريد الذهاب الى العاصمة لمواصلة تعليمها . وهي تعاني من كابوس يجسد المشاكل التي تعاني منها كفتاة في مجتمع « ذكوري » لا يعترف بالمساواة بين الرجل والمرأة .

ومن الملاحظ أن كلا الفيلمين لم يعرضا في مهرجان قرطاج الذي يقام في تونس للأفلام العربية والافريقية .

المرأة في افلام المخرجين

يعتبر فيلم « ليلى والآخريين » اخراج سيد علي مازيف عام ١٩٧٨ اول فيلم عربي غير مصري يتناول وضع المرأة العربية، وذلك من خلال المشاكل التي تواجه الطالبة مريم، والعاملة ليلى . فرغم ان مريم طالبة في الجامعة الا ان أسرتها تريد أن تفرض عليها الزواج من رجل لا تعرفه، ورغم ان ليلى عاملة في احد المصانع، الا انها تواجه احتقار رئيس العمال لها ولكل العاملات لانه لا يعتقد في المساواة بين الرجل والمرأة . وهكذا يعبر الفيلم عن حقيقة ان ذهاب المرأة الى الجامعة للتعليم، او الى المصنع للعمل، لايعني في ذاته تغيير وضع المرأة في المجتمع .

وفي الفيلم الجزائري « نهله » اخراج فاروق بلوفه عام ١٩٧٩ نجد الشخصية الرئيسية التي عبر من خلالها المخرج عن مأساة الحرب الاهلية في لبنان، والتي تحمل عنوان الفيلم، شخصية نسائية، وهي شخصية مغنية لبنانية تفقد صوتها اثناء الحرب . وهناك في الفيلم شخصيات نسائية اخرى . وكلا الفيلمين الجزائريين يعبران عن وجهة النظر التقدمية في تناول وضع المرأة في المجتمع . وبصفة عامة يمكن القول بأن صورة المرأة العربية في الافلام الجزائرية هي اكثر الصور تقدمية على صعيد السينما العربية . وربما يرجع ذلك الى ان الجزائر هي الدولة العربية التي تم فيها تأميم الانتاج السينمائي وبالتالي يخضع الانتاج لرقابة تتفق مع سياسة الدولة .

وفي الفيلم التونسي « عزيزة » اخراج عبداللطيف بن عمار عام ١٩٨٠، وهو الفيلم العربي غير المصري الثاني الذي يتناول قضايا المرأة كموضوع رئيسي بعد فيلم « ليلى والآخريين » نجد نموذجين متناقضين : عائشة التي تحلم بالحياة المريحة أو التي تتصور انها مريحة في كنف ثري من الخليج، وعزيزة التي ترفض وتقرر أن تواجه الضغوط المفروضة عليها بالعمل، وبالفعل تلتحق بأحد المصانع كبداية الطريق للحصول على حقوقها كإنسان . وينتمي

الفيلم التونسي بدوره الى الافلام العربية ذات النظرة التقدمية الى قضايا المرأة.

غير أن أكثر صور المرأة تقدما نراها في الفيلم الفلسطيني « صور من مذكرات خصبة » اخراج ميشيل خليفه عام ١٩٨٠ . ففي هذا الفيلم التسجيلي الروائي الذي تم تصويره داخل الارض المحتلة في فلسطين نرى امرأتين : الأولى فرح رومية من يافا الناصرة ، أي من الأرض المحتلة بعد حرب ١٩٤٨ والثانية سحر خليفة من رام الله بالضفة الغربية ، اي من الارض المحتلة بعد حرب ١٩٦٧ . وكل منهما تكمل الأخرى . فالأولى عاملة في مصنع ، والثانية كاتبة من الطبقة الوسطى . هذه من قرية ، وتلك من مدينة . هذه مسيحية ، وتلك مسلمة ، هذه في الخمسينات من عمرها ، وتلك في الثلاثينات . وكل منهما تقاوم الاحتلال الصهيوني ، ولكن بطريقتها الخاصة . هذه عن طريق رفض بيع الأرض ، ولو كانت مهددة بالمصادرة ، وتلك تقاوم بالكلمة عن طريق الكتابة القصصية .

ومن الملاحظ ان كلتا المرأتين تعيشان بدون رجل . فالأولى فقدت زوجها في بيروت بعد حرب ١٩٤٨ ، وكان عليها ان تعمل لتربي اولادها . والثانية مطلقة ، لم تستطع ان تعبر عن نفسها بالكتابة الا بعد حصولها على الطلاق .

وفي الفيلم السوري « حادث النصف متر » اخراج سمير ذكري عام ١٩٨١ عن قصة الكاتب المصري صبري موسى المعروفة كواحدة من أهم القصص التي تناولت موضوع عذرية الفتاة في المجتمع العربي ، يربط سمير ذكري بين نظرة الرجل العربي الى المرأة كمتاع جنسي ، وبين هزيمة العرب في حرب ١٩٦٧ . ويعبر الفيلم أيضا عن وجهة النظر التقدمية في تناول وضع المرأة في المجتمع .



هوامش البحث

- ١ - الواقع ان تلقي الفيلم بشكل صحيح يتطلب معرفة اللغة السينمائية، وهي مثل أي لغة أخرى يجب أن تدرس في مراحل التعليم المختلفة حتى تنشأ أجيال جديدة من المتفرجين العارفين بها. وحتى الآن لا تدرس اللغة السينمائية في أي من مراحل التعليم في كل البلاد العربية وربما في كل بلاد العالم الثالث.
- ٢ - د. سامية الساعاتي: دور المرأة في المجتمع المصري الحديث (المجلة الاجتماعية القومية/ العدد ٢، ٣، المجلد ١٢ سبتمبر ١٩٧٥).
- ٣ - المرجع السابق.
- ٤ - د. ابراهيم بدران: مقدمة كتاب «المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف» (دار الحقيقة - بيروت ١٩٧٣).
- ٥ - د. سيد عويس: قضية المساواة بين المرأة والرجل في المجتمع المصري (المجلة الاجتماعية القومية/ العدد ١، ٣، المجلد ١٤ عام ١٩٧٧).
- ٦ - د. سامية الساعاتي: المرجع المشار اليه سابقا.
- ٧ - د. ابراهيم بدران: المرجع المشار اليه سابقا.
- ٨ - اندثرت الافلام المصرية الاولى، ولا تزال الافلام المصرية تندثر كل يوم بسبب عدم وجود «دار للسينما» على غرار دار الكتب. وقد استند الباحث في معرفة قصة الفيلم على العديد من المراجع المكتوبة.
- ٩ - اندثرت كل هذه الافلام ماعدا فيلم «ليلي بنت الصحراء» الذي عرض عدة مرات في عروض خاصة في السنوات الاخيرة.
- ويشير الأستاذ أحمد كامل مرسي في مقال «قراءة في عدد العشرينات» (العدد ٣٠ من جريدة السينما والفنون الصادر في ٢٥ يوليو عام ١٩٧٧) الى وجود فيلم لم يتم في العشرينات من انتاج واخراج وتمثيل السيدة احسان صبري تحت عنوان «الضحية»، ويقول ان الفيلم لم يتم بسبب زواج السيدة احسان صبري.
- ١٠ - حتى اوائل القرن كان الرجال يقومون بأدوار النساء في المسرح المصري، باعتبار ان التمثيل يرتبط بالسفور، ولا يليق بالمرأة كأُم وزوجة، وكان أغلب الممثلات من اليهوديات. ومع نمو الحركة النسائية، وانشاء فرقة رمسيس التي اسسها يوسف وهبي، بدأت هذه النظرة تتغير بظهور ممثلات مثل امينة رزق وزينب صدقي وفاطمة رشدي.
- وقد انشأت وزارة المعارف العمومية أول معهد للتمثيل عام ١٩٣٠، بناء على اقتراح زكي طليمات بعد عودته من بعثته الحكومية الى فرنسا والمانيا وكان من بين أساتذة المعهد الدكتور طه حسين، ولكن المعهد أغلق عام ١٩٣١ لانه «يخالف التقاليد»، وكانت أهم هذه المخالفات قبول فتيات لدراسة التمثيل بالمعهد.
- وفي عام ١٩٤٣ تم إنشاء المعهد العالي لفن التمثيل التابع لوزارة الشؤون الاجتماعية، وهو المعهد الذي يتبع الآن أكاديمية الفنون باسم المعهد العالي للفنون

المسرحية. ومن أبرز خريجات المعهد فائق حمامة وسميحة أيوب وسناء جميل ونعيمة وصفي وغيرهن من أعلام فن التمثيل العربي في المسرح والسينما.

١١ - يقتصر البحث على أفلام السينما، ولا يشمل أفلام التليفزيون حيث اتبعت الفرصة لبعض المخرجات لإخراج أفلام روائية طويلة مثل فيلم «رجل اسمه عباس» إخراج علوية زكي عام ١٩٨٢. كذلك يقتصر البحث على الأفلام الروائية الطويلة، ولا يشمل الأفلام التسجيلية أو الأفلام القصيرة بأنواعها المختلفة.

١٢ - لم تتوافر أية معلومات عن فيلم عزيز أمير الثاني كمخرجة وهو فيلم «كفري عن خطيئتك».

١٣ - محمد السيد شوشة : رواد ورائدات السينما المصرية (مؤسسة روز اليوسف - القاهرة، ١٩٧٨).

١٤ - عرض فيلم «ليلي بنت الصحراء» في مهرجان فينيسيا عام ١٩٣٧ ولكنه منع من العرض في مصر عدة سنوات لأنه «يسيء الى العلاقات بين مصر وإيران».

١٥ - محمد السيد شوشة : المرجع المشار اليه سابقا.

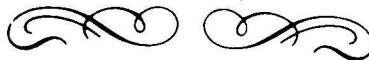
١٦ - فاطمة رشدي : كفاحي في المسرح والسينما (دار المعارف/ القاهرة عام ١٩٧٠).

١٧ - محمد السيد شوشة : المرجع المشار اليه سابقا.

١٨ - في عام ١٩٨٣ تم انتاج اول فيلم روائي طويل مخرجة منذ فيلم ماجدة عام ١٩٦٦، وهو فيلم «البنت لولا» الذي أنتجته وأخرجته نادية حمزة عن رواية اقبال بركة «الصيد في بحر الاوهام».

١٩ - فوزي سليمان : معرض رسالة دكتوراه منى الحديد في تحليل مضمون شخصيات النساء في الافلام المصرية (العدد ٣٣ من جريدة «السينما والفنون» الصادرة في ١٥ اغسطس عام ١٩٧٧).

٢٠ - قائمة الافلام المصرية الخاصة بالباحث (١٩٢٧ - ١٩٨٢).





رأس الملحون ARCHIVE قصة: أحمد حميدة <http://Archivebeta.Sakjrit.com>

أقبض «ماهيتي» في حرص
واضطراب .. تبتلعني هموم اليوم
العائد .. تكتفني الضالة كل شهر ..
أنزوي .. أنزوي في .. أتقازم ..
يأتي «الأنا» الراحل عني منذ الشهر
الفات.

حين يراني — في دائرة اقامتي —
قوم يطعمون جوفي والجوف المنافس

غيمة أنا تذريرها العيون .. تمر
ساكنة كأنها لم تكن .. تقبع تحت
رث المدينة .. في زاوية مظلمة
لحجرة مقفلة .. تود أن تكون .. لكن
رياح الزمن العاتية .. تخرج من
حلق امرأة بوهيمية التكوين تذروني
هشima.



لي .. يمدون الى الأصابع والأقدام
.. تتفتح أشداقهم الملتوية الشرهة لي
.. يصنعون ابتسامات الزيف ..
يفتحون أكفا دائنة .. يتخاطفون
«ماهيتي» ..



سار .. ثقيل جيبه .. حُمِل
الامانة ليس بقليل .. محبوب هو
الخادم الأمين .. لكن أين منه هذا
الحب ؟..

توقف .. تداخلت في الرأس
التلايف .. أخرج المبلغ .. قسّمه
على اربعة أجزاء .. لكل جزء دائن
.. ولكل دائن لسان سليل يعزف
على وتر لسان الزوجة معروفة النقر
والخيابة ..

لكن تبقى من النقود جنيه ..
لا بد أن في القسمة مبلغا ناقصا ..
أحصى المبلغ كله .. لا يوجد .. لا بد
من ثغرة له .. انه زائد .. حتما هناك
مكان له .. لم يتوصل اليه بعد ..
ربما .. ربما .. ولكن .. أينقه
اياها ويقتل قلقه ؟..

خاف من قلقه .. لم يقلق ؟..

وعلام القلق ؟! .. أترعبه هي ؟..
لكنها في الأمس الفائت .. حملت
نفسها وبعض الثياب والغضب ..
ورحلت حيث صدر الأم المعاند ..
عال ضم الجورب أوراق المبلغ
المجزأ .. وضم الكف الجنيه ..

فلتفرشي قلبي بأمنيات الزمن
السحيق .. ألق عنك الأغلال ..
الآن لك .. اليوم لك .. لك ..
إمرحي في الشوارع والميادين وغني ..
لن يدينك أحد .. لن يبلغك صوت
المرأة الحاد .. لتفتح لك أبواب
العالم والمجهول بأرض مدينة أقلت
بيدك أبوابها ..

ان أحدا لا يراك .. حدق في كل
الرجوة والامكنة .. املا ناظريك
بأجساد البنات .. رقيقة الملمس
والجمال .. اليوم لك .. لك اليوم ..



ابتلعت السينما والزحام .. تفرج
.. ودخن وضحك .. وانفعل ..
وخرج ..

ينوء الشارع تحت الاحذية
والعربات .. الليل جاثم .. تبهره
ألوان النيون والمصاييح والناس ..

يتكاثر الناس .. كأن البيوت
لفظت ساكنيها .. والجوف الخاوي
ملتاع .



واهنة أنفاسي .. عفن حلقي
ودخاني .. لم تمنح جوفك أطعمة
طالما تمنّاها .. وجوفك عذبه الدخان
والماء واهترأت فيك الكلية ..
حانوت الكباب هناك .. على القارعة
.. عبق الادخنة والشواء يجذب
المنخار...

فلتذهب .. انتش ايها القلب ..
لترقص ياجوفي طرباً .



رشق المفتاح في الباب .. أقبل
.. داس زر المصباح .. بدت الغرفة
.. مائدة وسريراً ودولاباً انخلت عنه
الأضلاف .



مفتاحي بجيبي .. عشائي بيدي
.. آكل وأستلقي .. ويمكنني أن
أغني .



نفخ تراباً متراكماً فوق قاعدة
المائدة .. طارت ذبابة .. أودع
اللفافات المائدة .. حين حطت فوق

نقد البائع سيل لعابه .. حملت
عيناه كيساً وكيساً آخر يحوي الفلفل
والسلطة .. في الطين نعلاً حذائه ..
لكن .. انتظمت في الازقة الخطوات
.. انتعشت فيه التلايف .. مزهوة .



أبقر جوف الليل وأجيء .. كلما
دنوت من بيتي .. تباعد عني المدخل
.. تأخذني المدينة المبهجة .. تلفني
الشوارع .. تذهب بي .. يتوه مدخلي

رأسه الذبابة .. طردها .. طارت ..
عاودت الحط فوق الرأس .. حاولت
نهش جبهته . تركها .. فلتطر في
مكان آخر بعيدا عن طعامه ..



أبطل هذه الصرخات أيها الجوف
الأحمق .. سوف أمنحك الغذاء
والدفء .. فلتسكن قليلا حتى أخلع
ثيابي .



خلع بنطلونه والقميص .. دخل
في قفطان رث قديم ..
في الأرض تحت الحوض ..
ملقاة كتبه وأقلامه .. ورأس المرأة
المنكوش على الأغلفة .. مرسوم .
قمامة عالمه المعزول عن صوتها
الساخر والعيون .. يتلاقح فيه الصوت
الممقوت .

(.. أنت لاتصلح أن تكون زوجا
.. لقد صرت كتابا غير مفهوم .. وأنا
أريد رجلا يأخذني بين دفتيه ..
يكشف عن صفحتاتي ..)

زاحت قدمه الكتب .. مازال
بالقدم الجورب .. مخبوء فيه المبلغ

المجزأ .. حين جاوز اطار الحوض
.. اصطدمت رأسه بسلك النور المهمل
عند الحائط .. اهتز السلك قليلا ..
فزعت من رقدتها حشود ذباب ..
هامت في ذعر .. تحركت ..
اندفعت .. خفض رأسه ببطء .. كان
الذباب ينشد العودة .. يتناثر في
محيط أعلى الحوض .. يجيء ..
يتكاثر .. ينتشر .. تسلطت نظرات
رأس يتقد .



ان لم أقتلهم قتلوني ..
سأحاربكم حتى الموت .. لن أترك
فيكم أذنا تمتص رحيق عشائي ..
لاتشتهوا هذا الطعام فهو لي أنا ..
أمضيت يوما أرتجيه من أجل جوع
يميتني .

اندفع الى النافذة .. نسي صباحا
أن يسد فراغها بالكرتون .. باردا كان
الريح القادم .. سد الفراغ .. تحرك
ببطء .. فليترك للذباب حرية
الطيران والوقوف على السلك ..
ليتسنى له حصدهم قتلا ..
توقف في محيط أعلى الحوض ..

هش ذبابتين من فوق رأسه .. تباعد
.. ثم عاد لنفس المكان .. يتحركون
حول المصباح .. من نوم قاموا ينقبون
.. تأتي الروائح من ركن مالا يدركونه
.. ارتفع في صمت القلب الحائق
طنين عال .. متقدما كان .

في حذر امتدت يده تحت السرير
.. اخرج رشاشا .. هزه . مملوء ..
وارت الرشاش الوسادة .. تسحب
منحنيا صوب وابور الغاز .. أشعله ..
كان الذباب يجمع أشتاته من كل
الأنحاء .. متجمعا ناحية المائدة ..
مطنا بكل صراخه الرهيب .. أسرع
هو بالرشاش .. تذكر أنه لو بدأ
القتال فسوف يلوث بذلك « الكفتة »
.. تراجع مكتفيا بهشه بعيدا ..
صدمته الكتب الملقاة .. لم يشد
انتباهه التاريخ والأدب والأغاني
ومجلات الشعر ورأس المرأة
المنكوش .. ألقاهم بقدمه .. أسرع
ومنح الوابور أنفاسا .. أشفق على
الكتب .. وضع بعضها فوق السرير
.. وضع البراد والشاي على الوابور ..
وتوقف عن الحركة .

احتقن الدم والأنفاس .. تطلع

الى كل الاتجاهات التي حامت فيها
أجهزة القمع الذبائية .. تفرقت ..
تباعدت وتلاقت .. أطفأ النور ..
تحصن بالصمت الذي كثفته الظلمة
.. تخبط الذباب .. تجتر رأسه
ملامح الليل الموجل في العتق ..
أطفأ النور .. تناول الرشاش متحفزا
بالعاً أنفاسه .. مجزا على أضراسه ..
استند على حافة السرير، الوقت يموت
.. الصمت يحث خطاه نحو الجوف
.. يوقظه .. سوف يكون فوق السلك
ممددا .. متراسا .. سوف يكون
القتل أبسط وأسرع .. وبعيدا عن
الكفتة .. ورقية هي طبقات الجوف
.. انسلت منها الأنسجة الواهنة ..
انكششت أمعاء تحمل أمنيات حلوة
.. حين أيقظ الصمت الجوف ..
لغنت أمعاؤه الصمت .

.. شقت منتصف الجوف ..
بصقت هذا الرأس الفارغ وتلافيفه
الجهمة .. فلتأكل حالا .. أيها
الجسد التعس المنحول .. اليك عنا
.. لقد استرخت فيك الديدان ..
تنهش في تكاسل طبقات جدرانك
الواهية .. دعنا نبحث عن يعرف

مقدارنا سواك ..

ستأكل فينا الديدان .. ماضير
ذباب العالم في الأمعاء؟ .. ماضير
خراثه في الشرايين وقنوات الدم؟ ..



● لن يقبل جوف آخر أن يحوي أمعاء
مهترئة .

● فلنبحث في كل الأجواف
الملتئة .

تلقى فراشه الظهر المقوس ..
ارتاح ..

● نائمة هي الأمعاء .. أتخمثها
أطعمة كانت ..

.. لم يشعر حتى بأنا ذهبنا بعيدا
.. لم يشعر قط بأنا نجوع وتأكل فينا
الديدان .. نموت صبرا وصمنا ..

الذباب يطن .. يعلو فوق الصمت
.. واحتجاج الأمعاء .



كتب علينا البقاء في هذا البنيان ...
تسللت المصارين .. اتجهت
ناحية أرجل المائدة .. لم ترهبها
برودة أرض الحجرة القذرة .. في رفق
.. ابتلع الحلق الرقيق الجاف ..

الجوع غول يحتويني ..
أتحاصروني؟ .. بأبدانكم الهشة؟! ..
أنا الذي جئت بهذا الطعام ..
أتحاربونني؟ .. وأنا أعد ليلة من
أمنيات ليالي السعادة القديمة؟ ..
أف لصوت صراخكم العنيد .. أتودون
مشاركتي أياه؟ ..



والمصارين .. ستأخذ هي حبات
الكفتة .. عبر الفوهة الشرهة ..
تذروها بسرعة .. تنزلق بمنحنيات
رقيقة حتى تبلغ الجوف .. ويمتلئ
.. سوف يمتلئ .. يبلل فيك الرقيق
الناشف .. تبهج في الرأس الخامد
كل التلايف المرتخية .. انتفض

يترصد خلف العينين .. والجوف
يغادر بنيانه والصمت الراقد يتبدد .
.. فلنترك هذا البنيان الأجرب ..
ونبحث نحن في هذه الظلمة ..
أيحسب أن الصبر جميل .. أنأكل
صبرا؟ ..

بوضع البراد فوق الوابور .. توارى
الضوء قليلا .. وبدأ الزحف .

■ ■ ■

ياجموع العفن المستوطن داري ..
أنا مستميت .. تتعملق فيكم القامات
.. والأذنان .. أنا مستميت .. لن
أنتظر مجيئكم .. سأشعل مصباحي
ولتبدون لي ..

■ ■ ■

غضبا مفتتا كان .. يدنو من زر
المصباح .. فليباغت الجميع .. داس
الزر .. وهيج النور في الأبدان
المتعملة .. تتوهج وتهيج .. انطلقت
هائمة تبع طينيا صارخا تصدع منه
الجدران ..

في الوسط هو .. مندفع بالرشاش
.. التفت الى المائدة التي حاذت
رأسه الآن .. تطلعت اليه
الصراصير ..
أيها الحشرة الخاملة .. دعينا
نأكل في الظلام .. لا تأكل مما
نأكل .
تواجدت فوق اللفافات المهترئة ..
امتزجت بحبات الكفتة المغموسة بماء

محاذرا .. اقتفى آثار الفلول المحاربة
.. الجوف الفارغ دلو يملؤه الريح ..
تتوالى جموع الذباب ..

■ ■ ■

يتوسدني طنين صارخ .. يحو
من رأسي المتوقد كيفية تصويب
سلاحي صوب الهدف نحو المسافات
المعدومة بيني وبينه .. في صمت
أدور .. أسقط في تناثر جوفي
المتسلل وأقوم يحاول ذهني أن
يلتقط المشهد كما كان في الضوء ..
غاضبا .. عدوانياً .. غثيانياً .. لكن
الجموع تهدر على الأرض غضبي ..
تصب في داخلي غضبا جديدا ..
يحفر نفسي لنيل القليل مما يأكلون .

■ ■ ■

أقعى فوق الأرض .. تسحب
حشيثا على أربع .. أشعل الوابور ..
بعث نورا خافتا .. تناول الرشاش ..
وزحف .. بدا الذباب في منطقة
الضوء قويا نشيطا .. انه يرحل حيث
الظلمة .. لم لا يتجه الى ضوء
الوابور؟ .. أينوي البيات فوق
السلك؟ .. أيستسلم؟ ..

في الوسط .. ارتفع عاليا بالشبشب
.. دار به .. متحفزا لهما .. عندما
كانتا في مستوى النافذة .. قذف
الشبشب .. تمنى لو قتلتا .. لكن
الشبشب اخترق كرتون النافذة ..
وترك هناك فجوة أقبل منها ريح بارد
.. اقشعر بدنه .



ترصدني العيون والشوارب ..
يرتقيني الذباب .. أنفص رأسي بوهن
لعل الفوارغ فيه تقوم وتنتشي .. وتطرد
من جدرانه حشود الذباب .. لكن
الخممول أصابه تماما .. وكأن
التلايف قد استنامت .



كانت يده تتناول الوابور ..
تسكب غازه فوق الغابة .. والشوارب
الفرزة تهرب في كل الأنحاء ..
وتتسلق الجدران .
كان يبتسم في شراهة .. وكانت
أمعاؤه الشرسة .. تصرخ في رأسه
الملعون ..



الخضرة .. غابة من اللحم المفروم
يتوسطه قرون الفلفل .. تألقت بين
ثناياها الصراصير .. تفشت في سكون
واسترخاء .. أغلق عينا ووضع
الأخرى خلف مقبض الرشاش مصوبا
إياه حيث حام الذباب حول الغابة
ينوي الدخول .. عبثا ..

رش بقوة .. يمينا وشمالا ..
خلفا .. نائما .. قاعدا .. واقفا ..
مرتكزا .. مندفعا .. راقدا .. في
صمت .

والشاي فوق الموقد يفور .. يخمد
النار .. لاذت جموع الذباب بالسقف
.. تلاصقت .. الشبشب ويده تدور
حول مداخل الغابة .. يدك كل

الداخلين .. يكفي المتواجدين
بالداخل .. وهم الذين يعد لهم وسيلة
للموت أفضل ..

حين استكان .. والراتعون في
الغابة يرتعون .. كانت أسراب
الذباب تتناقل من فوق السقف
والحوائط الى حيث السلك .. وحول
الرأس ذبابتان .. حامتا باصرار وغباء
.. ترقيان أعلى الأذن .. هشهما ..
تراجعتا .. زحف خلفهما .. وقف

شعر العامة المصرية

أزمة واتع
أم أزمة إبداع؟

عبد الرحمن الأبنودي
تليكان :

- نحن نمر بمرحلة هدم كل انجازات الستينات !!
- يكفي شعراء العامة فخراً أنهم سجنوا جميعاً
- حققت رحلاتي الى البلاد العربية نجاحاً أدهشني
- يزعجني الخلط المشين بين شعر العامة والشعر الشعبي

أجرت الحوار: سهام بيوي

لعل من أبرز الظواهر التي شهدتها الثقافة العربية في مصر في مطلع الستينات هو ذلك الازدهار في حركة «شعر العامة المصرية» والذي

استطاع في تلك الفترة أن يشكل تياراً أدبياً مميزاً، كذلك الدور الذي لعبه شعر وشعراء العامية في تلك المرحلة بعطائهم الشعري وتجار بهم المتنوعة .

وعبدالرحمن الأبنودي هو واحد من أبرز شعراء العامية في تلك المرحلة بما تمثله تجربته الشعرية من تنوع و ثراء واستمرارية وأيضاً بما أتيح له من وسائل اتصال بال جماهير بدرجة أصبح معها في غنى عن التعريف بشعره ليس بالنسبة ل جماهير المثقفين في مصر فقط وإنما بالنسبة للقارئ والمستمع العادي متخطياً بذلك حدود الواقع الضيق الذي نشأ فيه في قرينته «أبنود» إحدى قرى صعيد مصر كما استطاع أيضاً تخطي الحدود الإقليمية لمصر حيث وجدت اشعاره صدى من خلال اللقاءات مع جماهير بعض الأقطار العربية وكذلك من خلال قراءة دواوينه التي طبع بعضها خارج مصر .

لقد قدم الأبنودي حتى الآن اثني عشر ديواناً منذ صدور ديوانه الأول «الأرض والعيال» عام ١٩٦٤ هذا بالإضافة الى بعض دراساته غير المطبوعة عن الموروث الشعبي الشعري وكتاباته في الأغنية .

ان حركة «شعر العامية المصرية» لم تنشأ من فراغ ، وإنما توافرت لها العديد من العوامل والأسباب وأيضاً المسببات مما جعل من ارتباطها بالظروف الموضوعية التي تواجدت فيها عنصراً جديلاً من عناصر وجودها اكسبها حيوية في تعبيرها عن الواقع كما أعطاها دفعة قوية ساهمت في ثراء هذا العطاء ، كما أن لها أيضاً جذورها التاريخية في ارتباطها بعطاء الأجيال السابقة من ناحية ومن ناحية أخرى في علاقتها بالموروث الشعبي بكل ما أحاط بها من عوامل دفع ونكوص .

إن ما أعقب ذلك من انحسار في حركة شعر العامية وغياب الكثير من الشعراء المبدعين عن الساحة يثير عديداً من التساؤلات .

وفي لقاء مع الشاعر عبدالرحمن الأبنودي كانت المحاولة للإجابة عن بعض هذه التساؤلات .

أزمة شعر العامية

■ هل هناك مايمكن أن يسمى حالياً بأزمة شعر العامية ؟ ، وماهو تصورك لما يمر به شعر العامية الآن ؟

□ يمكنني أن أقول أن هناك ردة على مستوى الإبداع الشعري والمواكبة النقدية تستهدف التطور الكبير الذي حققه الشعر في النصف الأخير من هذا القرن ، وهذه الردة تتخذ صوراً وأشكالاً عديدة تختبئ خلف اتجاهات تبدو أحياناً قومية وأحياناً دينية ، كما أنها تسفر عن وجهها بوضوح في كافة المنابر الإعلامية في اتجاهات رجعية واضحة مما أدى بشعراء الشعر الحديث الى التراجع والتقوقع والتزلف لهذه الاتجاهات ومنافقتها ، وأدى هذا أيضاً إلى أن يتوقع الشعر .

فعلى مستوى الاتجاه الذي يدعي القومية والعربية تكال الضربات والاتهامات للشعر العامي بصفته شعراً شعبياً يسهم في تجزئ الأمة وتفطيت وحدتها ، وعلى مستوى الاتجاه الديني يتهم هذا الشعر بأنه يقوض لغة القرآن الكريم ولايستعمل اللغة المقدسة ، أما الرجعيون فيوجهون للشعر العامي اتهاماً مباشراً بأن هذا الشعر هو تعبير عن أفكار شيوعية تستهدف هدم نظمنا الإسلامية (الحكومية) ، بمعنى أن استعمال اللهجات العامية أصلاً يتضمن موقفاً سياسياً واضحاً وهو الاتجاه للشعب بدلاً من الاتجاه للحكام أو للصفوة .

■ لقد عانى شعر العامية بشكل تاريخي كثيراً من العوامل التي حالت دون وجوده أو الاعتراف به كرافد من روافد الإبداع الأدبي ، رغم ذلك فقد فرض وجوده عبر مراحل مختلفة من حياتنا ، فما هو تفسيركم لذلك ؟

□ الواقع ان الشعر العامي في مصر قد حقق إنجازاً كبيراً في مسيرته التاريخية منذ عبدالله النديم وحتى جيلنا مروراً ببيرم التونسي وفؤاد حداد وصلاح جاهين وغيرهم وذلك بربط حركة الشعر بال جماهير، ولقد عانى من نفس المحنة التي عانتها كل الآداب الشعبية من القرن الثالث الهجري حين بدأ التدوين، إذ قسمت الآداب إلى آداب محترمة وهي التي تستحق التدوين وآداب منحلة نفاها علماء اللغة والأدب من سجل الأدب العربي لتمحو بذلك انجازا كبيرا للأدب عبرت فيه الشعوب عن نفسها دون رقابة من حاكم أو عالم لغة يملك سلطة الحكم، وان كانت الشعوب لم تستسلم لقمع آدابها وظلت توثق ابناءها هذه الآداب من أقاصيص إلى ملاحم إلى أشعار مازالت حية حتى الآن، وما زالت تشكل الوثائق الأصدق لتعبير الشعوب عن نفسها، وظلت هذه الآداب برغم عدم التدوين تقاوم السلطات والأزمته وتنفي عن الشعر العربي تهمة أنه شعر غنائي وليس شعر ملاحم أو مسرح، فالملحمة موجودة والمسرح موجود، ولكن في الجانب الآخر غير المعترف به من أدبنا العربي.

اذن فالمعركة قديمة ولها جذورها التاريخية وكان الأدب الشعبي وسيظل دوماً عرضة للبطش والتنكيل تحت دعاوى مختلفة، والعجيب أنه في العصر الحديث وقد اعترف العالم أجمع بأهمية الآداب الشعبية وصدقها في التعبير عن شعوبها، وأقيمت المعاهد والجامعات والهيئات التي تنقب وتدرس وتحافظ على تراث الشعوب فإن النظرة المتخلفة الضيقة في بلادنا تحاول أن تنفي وتبيد وتسحب هذه الآداب الشعبية تحت كافة التلفيقات والاتجاهات والتي تدعي الحفاظ على وحدة الأمة ونقاء اللغة .. إلى اخره .

■ لكن هناك بعض المثقفين الذين لايعترفون بشعر العامية عن قناعة خاصة لديهم.

□ الأعجب أن يقع بعض الشعراء والنقاد المحدثين المتقدمين في نفس الخطأ متجاهلين ما أنجزه الشعر العامي على الأقل في بلد كمصر، غير مدركين أننا نسير على نفس الطريق لنحقق نفس الغاية، فلا يمكن للغة أن تكون الفيصل في تقييم الشعر كشعر، وإنما الشعر هو ما يجب أن ننظر إليه ونقيمه، وبالتالي فنحن نعيش محنة قاسية وبالذات بعد أن ارتبطت أشعارنا بالتعبير عن قضايا عصرنا وواقعنا، وحاربت كل أنواع التخلف السياسي والفكري، وبعد أن اضطهد الشعراء وعانوا السجن والمعتقلات والنفي وقطع الصلة بينهم وبين جماهيرهم، وهذه جريمة يشارك فيها الجميع بإدراك وبغير إدراك.

■ شكلت حركة «شعر العامية المصرية» تياراً بارزاً خلال فترة الستينيات بشكل لم تشهد فترة أخرى، وكنت واحداً من شعراء عديدين برزوا خلال تلك الفترة، فما هي - في رأيك - الأسباب التي أدت إلى ذلك في مطلع الستينات، ولماذا فقدت هذه الحركة الكثير من طابعها ومن مقوماتها في السنوات التي تلت ذلك؟

□ نستطيع تقسيم ما يسمى بعصر ثورة يوليو إلى قسمين واضحين، الفترة الأولى وهي الفترة الناصرية وكانت مصر في حالة بناء وتنمية حقيقية وصراع مباشر ضد الاستعمار والصهيونية، وبالرغم أن مصر حكومتها وشعباً كانت تسعى لاستعمال كافة أسلحتها وإمكاناتها لتحقيق هذين الهدفين مما أتاح لحركة التجديد في الشعر أن تتحقق بصورة لم يسبق لها مثيل، وبالرغم أن الشعر العامي هو الشعر الذي يتوسل باللغة العامية لعب دوراً فريداً ومميزاً في هذه الرحلة لإيقاظ الشعوب وتحريكها نحو الأهداف المرجوة إلا أن شعراءه لم ينجوا من العقاب والتنكيل، وعدا صلاح جاهين لا يوجد شاعر عامية لم يذق مرارة السجن والاعتقال، ويكفي

شعراء العامية فخراً انهم سجنوا عن بكرة أبيهم ، والسجن ليس مسألة هينة ، ولولا ان شعراء العامية استحقوا هذا السجن لما سجنوا وهذا يوضح الأهمية الشديدة لهذا الشعر وخطورة الدور السياسي الذي يلعبه الشعر العامي .

هذا بينما لا نذكر شاعراً واحداً يكتب بالفصحى نال بعض مانلنا من عقاب ، ورغم ذلك كانت هذه الاعتقالات حافزاً هاماً لاستمرارنا ، بل كانت المحرك الأساسي لإبداعنا .

اما الفترة الثانية فهي التي تبدأ من العصر المظلم لأنور السادات وتستمر حتى الآن ، وهي فترة الهدم الكامل لكل انجاز السنين الماضية على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي وأيضاً الفكري .

في هذه الفترة كتمت الأفواه وكسرت الأقلام لكي لا تشير للخيانة وتفضح العملاء تجار الوطن ، وربما لم يدخل الشعراء السجون كما في الفترة السابقة ولكن اغلقت امامهم كافة المجالات للاتصال بالجمهور ، وكما نعلم فالشعر العامي هو شعر أداء بالأساس ، فإذا انقطعت الصلة بين الشعر وجمهوره ذبل الشاعر ومات ، ومن هنا فقضية الديمقراطية قضية ملحة لان بالديمقراطية فقط يمكن للشاعر أن يلعب دوره المنوط به .

نحن الآن نعيش عصر الاتهامات والمنع وقطع الصلة وتكميم الأفواه والتضييق في الرزق . نحن نعيش عصر الذبول وان كنا نقاوم ونفصح هذه الأساليب وكل الخيانات من حولنا بصوت مرتفع ، قد لا يصل الى رقعة واسعة من أرجاء وطننا العربي إلا أننا لازلنا لم نمت بعد .

■ إذا كان الدور الذي لعبه شعر العامية قد اكسب أبعاداً جديدة بمقاومة عوامل الاحباط والردة في الواقع ألا يعتبر ذلك أدعى الى وجوب استمراريته في السنوات التي تلت المرحلة التي ظهر فيها أم

ان هذا الدور قد ارتبط بالظروف المتاحة له في تلك المرحلة ؟

□ في عصر التفتح الثقافي تزدهر كل أنواع الفنون وتفتح كل ملكات الشعوب للإبداع ، وكلما أحس الشاعر بأن آماله قابلة للتحقيق كلما وسع أطراف الحلم وأعطى له أبعاداً أعمق إذ ان معركة الشعر هي معركته بين الحلم والواقع ، وكلما اقترب الواقع من تحقيق بعض أجزاء الحلم استبدلها الشاعر بحلم أبعد ، من هنا وقد كانت مصر في عصر بناء وجدية كان الأدب والفن سباقيين لرسم الأحلام الأبعد .

وحينما حدثت الردة أو النكسة كما أحب أن أسميها ، ومع تدهور الأبنية السياسية ، ومع الخلل الاجتماعي والاقتصادي والفكري حدث نوع من الوقفة الحائرة الطويلة والاحباط السياسي والانهيار أدى الى صمت الكثيرين من جيلنا .

صحيح أنه استمرت بعض العناصر تقاوم بالكلمة الحادة والصوت المرتفع إلا أن اليأس كان يطبق على نفوسنا حتى في اصدق لحظات المقاومة ، نحن جيل أفرخته الظروف المحيطة التي كانت بها بعض الايجابيات والازدهار الفكري والثقافي ، فمصر في ذلك الوقت كانت فعلاً مركز اشعاع ثقافي عربي كبير ، وكانت المكتبات تقذف يوميا بكتب شديدة الأهمية ، وكانت أجهزة الإعلام من صحافة الى اذاعة وتلفزيون يعبرون الى حد ما عن حركة البناء الصاعدة في الواقع على المستوى الاقتصادي والانساني ، وكان لابد لكل ذلك أن يفرز هذا الجيل الذي ناضل وكتب وسجن ولم يعط الفرصة للنشر وانما خلق هذه الفرصة بأظافره وانيابه ، أما الآن وكل الأشياء تنهار في مصر فإننا نكون من السذاجة إذا انتظرنا أن يفرز هذا الوضع المأساوي أدباء جديداً .

لابد لشباب صغير في قرية نائية لكي يصبح أديباً خارجاً عن كل قيم المجتمع المسموم أن يكون نبياً ، فطفل القرية مصاب الآن بكل

أمراض القرية التي تطلعت للسفر للبلاد العربية حيث اختل الوضع الطبقي اختلافاً عبثياً، وخرب الفلاح المصري تخريباً لحدود لابعاده، وأصبح الجنيه هو القيمة التي ارتفعت على أنقاض كل القيم الأخرى.

وتمارس أجهزة الاعلام الشريرة تدميرها المقصود للشخصية المصرية، وإذا كان هذا هو الحال بالنسبة لإنسان القرية فما بالك بالمدن.

من هنا أصبح العثور على صوت مختلف أو خروج شاعر جديد مسألة شبه مستحيلة، ومع أن مثل هذه الفترات في تاريخ الشعوب هي التي تخلق الأنبياء والمبشرين والأدباء الا انها هنا لا تخلق إلا القحط والاملاق والجفاف.

ان النضال في فترة الستينات كانت له جدواه من حيث أن الفنان كان يسلم فنه لجمهوره ويدفع الثمن، أما الآن فإن القصيدة تظل مطوية في جيب شاعرها يدفع ثمنها عبثياً نظير كتابتها، فوق أنها لا تؤدي حياتها، وهذا وضع يسلم لليأس والاحساس باللاجدوى، وهذا ما يحدث في مصر الآن، ويبدو أنه بدون ديمقراطية وبدون تضارع الآراء على مشهد من الأمة فإن مفكراً جديداً أو أديباً جديداً يصبح مصادفة لا تتحقق إلا في الحلم.

ان ديوانين كاملين كتبتهما خلال الخمس سنوات الأخيرة لم استطع قراءة القصيدة إلا مرة واحدة في أماكن ضيقة واضطرت لنشر الديوانين في بيروت وهما «المشروع والممنوع» و «الجزر والمد»، ويمكن أن تتخيلي نوع الغربة التي يمكن لهذين الديوانين أن يعانیهما فهما مكتوبان باللهجة المصرية للشعب المصري وبياعان في بيروت حيث لا يصلان الى أيدي جمهورهما الحقيقي.

■ في الفترة الأخيرة قمت بإلقاء أشعارك أمام الجماهير في بعض

البلدان العربية، فكيف كانت استجابة الجماهير لها وهل شكلت اللغة العامية عائقاً بالنسبة لك في توصيل الشعر لهذه الجماهير؟

□ ربما أكون وبشكل شخصي محظوظاً في أنني ولدت في صعيد مصر في محافظة قنا وهي منطقة نقاء لغوي خالص، فعامية هذه المحافظة هي الفصحى الحية أو الحياتية، لذلك فلغتي تفهم في كافة البلدان العربية، ولقد حققت رحلاتي الشعرية الى تلك البلدان وهي السودان والامارات وتونس وقطر نجاحاً أدهشني كثيراً الى حد بعيد، فأنا في تلك البلاد ألقى الشعر ويصل الى الجمهور العربي كأني ألقى في قريتي، وأنا فعلاً أنطقه كما تنطق قريتي أبنود الكلمات لا كما ألقى في القاهرة مثلاً، وأنا متأكد أن شاعراً بالعامية آخر لا يستطيع أن يعقد هذه الصلة مع الجمهور العربي بلهجته القاهرية، ثم انني فوجئت بأن أشعاري التي ألقيتها في بعض قاعات الأحزاب السياسية قد عبرت الحدود واستمعت لها قطاعات كبيرة.

■ هناك سؤال وددت طرحه منذ البداية وهو: هل كانت كتابتك لشعر العامية بالنسبة لك اختياراً أم أنه خضع للظروف التي وجدت نفسك فيها؟

□ في البدء كتبت بالفصحى، فقد كان أبي شاعر فصحى وأخي الأكبر أيضاً، وظروف نشأتي في بيت رجل دين كانت تدفع بي في هذا الاتجاه، ولكن علاقتي بالقرية كانت قوية وجل أصحابي كانوا من أبناء القرية الأميين، وحين قرأت فيهم أشعاري بالفصحى تبينت مسافة الغربة التي أقامتها بيننا اللغة غير المتداولة وكانت صدمة لي وباعثاً لاكتشاف اللغة التي أمارس بها الكتابة الآن، ثم انه لا يوجد لغة ثابتة أو جامدة، فاللغة تتبدل وتتغير وتتطور مع الممارسة تماماً كبقية المهارات الفنية او ما نطلق عليه التكنيك، فلكل قصيدة قالبها اللغوي وتركيباتها

على مستوى الشكل لإبراز مضمونها و يظل الشاعر في حوار مع اللغة وبحث عن أساليب مختلفة للتعبير حتى الموت .

واللغة هي إحدى هبات الشعر للشاعر في كل قصيدة ، يسعده أن يجد الألفاظ الملائمة لكل معنى ، وهي تحقق غاياتها بقدر مع تلبسها ذلك المعنى وكأنه لا تصلح ألفاظ أخرى للتعبير عنه ، فالتوفيق بين محاور اللغة بالمهارات والصدق الفني هو في النهاية ما يجعل الشعر صادقا أو غير صادق ، وهنا يكمن اختلافنا مع الشعراء التقليديين سواء كانوا يكتبون بالفصحى أم بالعامية ، نحن دائما نبحث عن الصدق ومدى تحققه في كل مرة ، فهناك الصدق الجاهز ، لايجهد الناظر اليه نفسه فيه كثيراً وهناك التجربة الشعرية التي هي مغامرة الشاعر قبل كل شيء والتي تدهش الشاعر كما تدهش المتلقي تماما .

■ لوحظ في القصائد التي ألقيتها أمام الجماهير أو من خلال وسائل الإعلام أنك كنت تجنح الى المباشرة في استخدام اللغة ، وهي تختلف عن قصائدك الأولى التي كنت تنحرف فيها نحو الدلالة الأبعد ، فهل أثر القاءك للشعر على الجماهير مباشرة على كتابة القصيدة بالنسبة لك ؟

□ لأنني نشأت في بيئة الصعيد ، وهي بيئة لها لغتها الخاصة بالطبع أو فلنقل تعاملها الخاص مع اللغة وصلتها الخاصة بالتراث والمعتقدات الموروثة ، وبالطبع في الوقت المبكر من حياتي لم أكن أفكر في البحث عن لغة أخرى الا لغة التعامل اليومي في جنوب مصر ، بل ربما لم أكن أدرك أن هناك لغة أخرى أو فوارق بين لهجات المدن والريف أو العواصم الكبيرة ، وحين بدأت الكتابة بالعامية لم يكن تحت يدي إلا تلك اللغة النقية التي اكتسبت وضوحها من الاستعمال الحي ، بل ان موضوعاتي نفسها كانت مستلهمة من الموضوعات التي كان لابد للبيئة

أن تملئها علي ، وديوان الأرض والعيال هو التجربة الأولى التي تجسد العلاقة بين اللغة وموضوعات الحياة وعلاقتي بهم في تلك الفترة، لكنني دائماً كنت أتخيل نفسي بين جمهور وأنتي أتقلد وظيفة منشد الشعب أو الشاعر الشعبي «أبوربابه» التي تأثرت بها وأغرمت بها منذ الطفولة، ولست وحدي في ذلك، فإذا نظرت الى أدب زملائي الجنوبيين من أمثال القصاص يحيى الطاهر عبدالله والشاعر أمل دنقل فسوف تجدني هذه الخاصية من خصائص الإنشاد الجماعي والوضوح في التعبير، فبقدر تركيب الصور وغزارتها فإن أدبنا يحمل هذا الوضوح، ولذلك ومنذ البداية كنا دائماً ضد الشعر الذي لانفهمه والغموض الذي يضع الحجب على المعاني ليخفيها أو ليبرر فقدان الرؤية لدى المبدع نفسه.

وفيما بعد وحين تلقفتنا المدن الكبيرة بموضوعاتها المختلفة ولغاتها الخاصة، وحين تشعبت بنا مسالك التجارب الحياتية والفكرية في القاهرة وبدأنا ننهل من ثقافات متعددة، وتعامل مع الواقع الأدبي والسياسي وندخل السجون ونتخاصم ونتصالح ونحب ونعادي ونتزوج وننجب خارج قرانا كان الثبات على لغتنا القديمة يعني جموداً يتنافى مع ديناميكية التطور والتغير، فاكسب شعرنا وأدبنا لغته الخاصة وعبرت أفكارنا عن أنفسنا من خلال كل لفظة مكتسبة معاشة أو غير معاشة، فكنا نلجأ للمباشرة أحياناً حين يحتدم صراعنا على السلطة وكنا نهمس حين تضغط الظروف على ذواتنا، ولم نفقد إيماننا بهذه الوظيفة على الإطلاق، أي أن أدبنا كان ومازال يحترم الجمهور ويضعه في الاعتبار، وأصبح عنصر الأداء من عناصر عملية الإبداع نفسها.

والذي أحب أن أؤكد عليه هنا هو هذه الخاصية التي تمتع بها جيل الستينات وبلورها، وهي خروج معظم أدباء هذا الجيل من الواقع الفقير للشعب المصري من مختلف جهات مصر، والتزامه بالتعبير عن هذا

الواقع بشكل مفهوم ، والتعبير الواضح لايعني أدباً سطحياً أو مباشراً أو ضحلاً ، فهو استلهم هذا الجيل لفكرة الانشاد بين الجمهور وهذا يعني أولاً : ان نقدم شيئاً نافعاً لهذا الجمهور

ثانياً : ان يعي الجمهور مانقول لكي تتحقق الفائدة المرجوة
ثالثاً : ان نتفوق على الأجيال الماضية في قضية تحقيق شكل فني أرقى ، فالتقدم لا يكون في المضمون فقط ، ونحن لانستعمل الأدب والفن لتقديم فكر جاهز مسبق ولكن نحاول النظر الى الواقع واستنباط قوانيننا الخاصة القابلة للفهم من قبل الجمهور .

ولا اعني بفكرة الانشاد أنه القاء هذا الأدب في التجمعات الشعبية وانما فكرة الإنشاد للجمهور الكامنة في الأدب نفسه ملقى أو مكتوباً ، وكثيراً ما حكمتنا الفترات السياسية بتقلباتها المختلفة وأجبرتنا على تغيير أساليبنا الفنية من المباشرة الى التركيب الى الهمس أو الى الصياح ، ذلك أننا جيل لم ينشأ من فراغ ولنا فهم محدد لوظيفة الأدب والفن ودورهما في الواقع .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

■ كان هناك استلهم للتراث الشعري الشعبي من قبل شعراء العامية ، لكن حدث خلط في بعض الاحيان بين شعر العامية والشعر الشعبي ، فما هي علاقة كل منهما بالآخر ، وماهي حدود هذه العلاقة ؟

□ هناك فارق جوهري بين الشعر الشعبي وشعر العامية المصرية ، فالشعر الشعبي هو نتاج فني جماعي خلقتة الذات الكلية وشارك في صياغته كل من تبناه ، فأغنية الشادوف في جنوب مصر لم يكتبها أحد وانما رسمت حركاتها وايقاعاتها آلة الشادوف التي يعمل عليها الفلاح ، والفلاح نفسه حركة مستمرة في الواقع ، يموت هذا ليرث مكانه ذاك وتنتقل الأغنية وتتعدن كلماتها من فلاح الى آخر ، بل عند الفلاح نفسه في حالتين

مختلفتين، فقد يغني الأغنية اليوم بكلمات ثم يغني الأغنية غداً بعد أن يضيف ويحذف وهكذا يكون شعر الشعب وهو وثيقة ومراة صادقة لكل طموحات الشعب وأحلامه وآرائه في الحياة، وهو أدب غني يتخذ من عناصر الحياة الأساسية أعمدة لصرحه الكبير، أما شعر العامة الذي يكتبه أفراد بعينهم معروفون، فإنه وفي أحسن حالات استلهامه لروح الشعب يظل محاولات فردية تقترب أو تبتعد في التعبير عن الذات الكلية، وتظل قاصرة عن بلوغ المدى الذي توصل اليه الانتاج الجماعي .

ويؤسفني جداً ذلك الخلط المشين بين الشعر الشعبي وشعرنا الذي يتجه للشعب، فنحن كأفراد تختلط في رؤوسنا الثقافات والتجارب والأفكار والأحلام ونحدث عن النزول للجماهير وتتقطع صلاتنا بتجاربنا القديمة بين الناس ونظل ننتقل في دوائر المثقفين الضيقة ونحاول تلمس السبيل للتواصل مع شعوبنا مرة أخرى، ومن هنا يبدو الفارق بين من يعبر عن حياته لأنه يحياها وبين من يحاول استئدانة حياة الشعب ليكتب عنها ويردها له مرة أخرى بعد الانتهاء من كتابة العمل الفني وسوف يظل هذا الفارق موجوداً مهما قيل عن الشاعر أنه شعبي أو أنه يغني آلام وأفراح شعبه، وذلك لا يقلل من قيمة مانصنع، فنحن نحاول استلهام هذا التراث الذي خلقه لنا الشاعر الفلاح ونحاول النظر اليه برؤية معاصرة وإعادة تقديمه للجماهير المعاصرة والمستقبلية وأدب الشعب هو زاد كبير ومصدر غني من مصادر المعرفة بالحياة، وأنا شخصياً مدين لهذا الأدب بالكثير مما وصلت اليه من قدرة على رؤية الحياة والفن .

فرحلتني مع السيرة الهلالية مثلاً كانت المدرسة الكبيرة التي تعلمت فيها عن الشعر مالم أتعلمه من معظم دواوين الشعراء العظام سواء كانوا عرباً أو أجنب وتعلمت فيها عن التاريخ والحياة والناس مالم أجده في كتب التاريخ المحنط وهي المدرسة التي توصلت فيها الى لمس جوهر

مكونات الشخصية العربية عموماً والمصرية بوجه خاص .

وكما يعتمد الشعر الفصيح على تراثه من الشعر العربي الرسمي فإن لنا مصادرنا التي لا تقل أهمية عن التراث المدون ان لم تكن أغنى لولا مصادرة حكام الأدب الرسمي لهذا الابداع العظيم ومحاولة نفيه أو تحقيره ووضع الاغلال في يديه .



وفي النهاية إذا كانت تلك محاولة للاجابة عن بعض التساؤلات حول الوضع الراهن لحركة شعر العامية من خلال الحديث مع واحد من أعمدتها المعاصرة فإن الحديث عن الشاعر نفسه، عن عبدالرحمن الابنودي، له امتدادات اخرى ومن خلال تجربته الشعرية نفسها قد يكون هناك المزيد من الاجابات وأيضاً التساؤلات .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



رواية

ابراهيم اصلان

« مَائِكَ الْحَزِينِ »

تحت مجهر

الذم

سمير عبد الفتاح محمد

الروائي :

ابراهيم اصلان كاتب من كتاب الستينات المتميزين ، له خصوصيته ومذاقه المتفرد .

يتميز أسلوب ابراهيم اصلان بالحياد والأناة المقصودة ، كما يتميز بالدقة في التصوير ، والقدرة على تجسيد الشخصية ، وخلق عوالم لها حضورها ، وأماكن متميزة تشعرك بالألفة والبساطة .

ويتميز أسلوبه ايضا بدقة الوصف والتحليل ، ورشاقة الحوار . لذلك كله

لفت ابراهيم الانظار حين طبع مجموعته الاولى والوحيدة — عام ١٩٧١ تحت عنوان «بحيرة المساء». البعض اتهمه بالسلبية والسطحية، والبعض الآخر انبهه بتمييزه وصمت!

والحقيقة ان من اتهمه بعدم الالتزام — ووضعه من ثم ضمن مدرسة الفن للفن — تجاهل — بوعي أو بغيره — «الالتزام بالاختيار». بمعنى ان كاتباً ما قد ينطلق من رؤية اجتماعية، أو تصور سياسي أو موقف ايديولوجي — الخ. من خلال اختياره للموضوع ويكون من الذكاء والقدرة بحيث لا يشعر بانحيازه!

فهو يخلق ويجسد ويختار، ثم يحترم ذكاءك وخيالك، ومن ثم لا تجد أدنى تعليمية أو مباشرة. والمتابع لانتاج ابراهيم الاخير — والذي نشر في بعض المجلات العربية — يلحظ تطوره اللغوي والذي تخلص فيه من بعض الالفاظ المعجمية المهجورة والتراكيب التي يمكن أن تشي باحساس مفارق أو تصور فزيولوجي. وتوصل لما يسمى باللغة الوسطى — العامة الفصيحة — التي دعا اليها المازني وغيره من الرواد.

وان كان هذا «التطور اللغوي» — في تصوري — لم تصاحبه بعض القيم الجمالية لعل أهمها: البدة والعمق والغائية. إذ ان غياب مثل هذه القيم الثلاث يدعم ويقنن الاتهامات النقدية — المأخذ — التي وجهت لأبراهيم قبل — وبعد — اصدار مجموعته الأولى وهذا لا يعني ان هذه القيم منعدمة تماماً في الأعمال الأخيرة. لكنه يعني خفتها وسكونها وهامشيتها الى الحد الذي يشي — لدى معظم القراء — بعزلة الكاتب وبأنه لا ينطلق من رؤية اجتماعية أو تصور واضح أو موقف من الحياة والأحياء. وهي حيثيات يمكن ان تهدم الأركان الأربعة لأي عمل فني.

ولست أقصد بالموقف — الرؤية والتصور — هنا ذلك الانحياز الميكانيكي للأطر المذهبية أو التصايح الايديولوجي .. الخ.

ولكنني أعني به «الوعي الخاص» .. ذلك الوعي الناتج عن صهر الذات المبدعة مع المعطيات الثقافية والحضارية والاجتماعية .. الخ .. فينعكس كل ذلك على وعيه وسلوكه . ويحدث تبادل للعام والخاص —بمعنى أنه يخصص العام ليعمم الخاص— ، وفهم لطبيعة الادب ورسالة الاديب الخ ..

الرواية والحس الكوميدي

بعد عشر سنوات من الكتابة أصدر ابراهيم أصلان روايته الأولى «مالك الحزين» التي بين أيدينا الآن (١)

وبصرف النظر —مؤقتا— عن دقة الكاتب أو كسله ، نقول أن الرواية لا تحكي .. فليس فيها معايير الرواية التقليدية — بداية ووسط ونهاية — كما لا يمكن ادراجها ضمن اللارواية .

فالعالم الروائي «في مالك الحزين» عالم خاص أهم مايميزه :
أ — تعدد الشخصيات والاحداث (حوالي ٩٠ شخصية) .

ب - قصر الزمان والمكان .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ج - قصر النفس الدرامي .

د — البراعة في رسم الشخصية .

والحقيقة أن تعبير «رواية الشخصية» هو أدق تعبير — اذا اردنا التوصيف — فقد نجح ابراهيم في رسم شخوص روايته وخلق سسيولوجيا متميزة لعل أوضح فرسانها : الشيخ حسني : وهو أعمى ، ماكر ، يتظاهر بالرؤية ليخدع العميان ويكره أن يناديه الناس باسم «الشيخ» لأنه يقترب لديه بالعمى .!

ولأنه مكابر ومغامر «وابن مزاج» فانه يتعرض لمواقف كوميدية ومأساوية أيضا . فرغم أنه أعمى الا أنه يصر — ذات مرة — على ركوب دراجة وسط دهشة أهل الحي ويختفي عن الأنظار . وبدلا من أن يعبر

الشارع يخطيء ويسقط في النهر ويظل راكبا دراجته — والماء البارد يغمر نصف جسمه — حتى يحل الظلام وهو يكابر ولا يطلب النجدة!

وعندما فقد الحيلة وازدادت المياه برودة، نادى على المارة ففزعوا، وظنوه «النداهة» التي أكلت أولادهم فرجموه بالطوب وهو يستغيث من بعيد. وماكاد يسمع صوت الجاويش عبد الحميد حتى ناداه مستنجدا فأوقف الجاويش الرجم وسأل من يكون فأخبره الشيخ باسمه واسم أبيه ولكن ماكاد يخبره بموضوع الدراجة حتى شك الرجل في الأمر. اذ كيف يكون أعمى ويركب دراجة؟ فاضطر الشيخ أن يسمعهم صوت الجرس قبل أن يعيدوا رجمه فأشعلوا الجرائد وأنقذوه.

موقف مماثل لنفس الشيخ حين ركب «فلوكة» — على حساب الشيخ جنيد طبعاً — وظل يكذب على الرجل ويدعي الابصار!.. ويظل يكذب ويكذب حتى يصل الى منتصف البحر. وكلما سأل الشيخ جنيد ليطمئن. كذب عليه الشيخ حسني وأخبره أنهما بجوار الشاطئ. وظل يحكى عن الرجل الذي أصلح الزلزال شقا كان بجدار حجرته فطلب من الله زلزالا آخر يبيضاها..

وحين نادى الشيخ حسني على «الواد زين» المراكبي. وأدرك أنه لم يركب معهما. وحين غمس عصاته في الماء وتأكد أنه غارق لامحالة، صاح بأعلى صوته: غريق. غريق.

فهب الشيخ جنيد الأعمى واقفا — وقد تأكدت مخاوفه — فغادر المركب على الفور وهو يلم جبهته على جسده غاطسا.

موقف آخر حدث للشيخ حسني حين ركب «موتوسيكل». فحطم زجاج صيدلية وأشاع الرعب في الشوارع. وموقف آخر حين كان الرجال يدخنون الحشيش ليلا في دكان صغير تركوا بابَه الصاجي مواربا للتهوية

فجاء الجاويش عبدالحميد - ابن الحتة - ليدخن معهم وترك حراسة الملك .. وما كاد الجاويش يخرج ويغلق الباب خلفه حتى وجد الأمور والضباط أمامه فجري مترنحا لينقذ نفسه ورأى أحد الضباط الدخان فانحنى . وضبط المدخنين . وحين طرق الباب ظن أحدهم - وهو المعلم رمضان - ان الجاويش قد عاد مرة أخرى ففتح الباب - بلا مبالاة - وهو يصيح « أنت رجعت يا حمار »

فاذا به أمام « الحكومة كلها » . فجمد في مكانه ، وأغمي على أحدهم .

مواقف كثيرة طرحها ابراهيم اصلان في « مالك الحزين » وهي تدل على حس كوميدي لم يكن واضحا في مجموعته القصصية الأولى .

المكان والشخصيات

تدور أحداث الرواية في حي امبابة . وتصور العالم السفلي لهذا الحي الشعبي الذي استعمرته شريحة متباينة العادات من الناس .
و يدور الصراع بين شخصياته المتفردة :

عبدالله : صبي المقهى الذي لم يعتنم من فوضى امتلاك العقارات والأراضي في امبابة وربط نفسه بمقهى المعلم عطية حتى انهار . واعتدى على المعلم .

يوسف النجار : المثقف السليبي المأزوم . الذي يشرب الخمر لينسى ! - أو يكتب - بينما المظاهرات تضح من حوله .

الخواجه : الذي يلبس الطاقية والقفطان ويتكلم العامية بطلاقة ويبيع الخمور ولا يعرف احد له بلداً .

الجاويش عبدالحميد : حارس قصر الملك والذي "رفت" حين رآه المأمور يدخن الحشيش فانهى به الأمر لبيع السجائر والحلوى للأولاد .

فاروق وشوقي: العاطلان اللذان يتهربان من العمل والمواجهة فتقودهما للتسكع والقوادة.

الاسطى قدرى الانجليزى: الذي يجيد الانجليزية ويحفظ مسرحيات شكسبير ويشك في سلوك زوجته ويحس بتفردة وفوقيته.

الهرم: تاجر الحشيش المراوغ الذي ينشئ علاقة غير شرعية مع «نور» ويطلقها من زوجها ثم يتركها.

فاطمة ونور وفتحية: عاهرات يعين كل شيء. ويمارسن الدعارة بنوعيتها.

المعلم صبحي: بائع الفراخ الذي جاء الى امبابة حافيا يحمل على رأسه قفص الفراخ. ثم أصبح ثريا — فجأة — ومالكا لعدة عقارات ولوريات.

الاسطى سيد طلب: الحلاق الكلاسيكي الحشاش «البارد» الذي لاطمح عنده الا الجلوس على المقاهي، والتردد على الموالد.

جابر البقال، وأم روايح، والمعلم رمضان، وسلمان، وزين المراكبي، وعمران وقاسم والامير عوض الله، والشيخ جنيد، وعبدالخالق الحانوتي — الخ .. الخ.

شخصيات كثيرة جدا بعضها محوري كالشيخ حسني — مثلا — وبعضها الآخر — لاقيمة درامية له على الاطلاق.

معظمها شائه أو سلبى أو نصف عاقل لا يجمعهم — عادة — سوى المصالح الحسية العارضة...

ورغم أن معظمهم «شيوخ» و «حجاج» إلا أن الحس الديني لديهم شائه وكاذب فهم مثلا يصلون وهم سكارى و«نظر عبدالخالق الحانوتي ورأى زين وهو يوشك أن يؤذن لصلاة الفجر قال: إحق ياشيخ حسني الواد زين ناوي يدن وإحنا لسه مشربناش. وصاح الشيخ حسني: واد يازين. استنى ياواد بالفجر شوية لغاية ما نشرب».

ويصل بهم العيب إلى حد الاستخفاف بزميل ميت فيجرب أحدهم ميكرفون السرادق على النحو التالي: «سيداتي آنساتي سادتي. صوت العرب يحييكم من مدينة امبابه ويتحدث اليكم من شقة الاسطى قدرى الانجليزى» !

ولأن الشخصيات شخصيات هامشية لاجذور لها. أتت واستعمرت المكان بطرق غير شرعية فان علاقتها أيضا علاقات غير تقليدية، وتعبيراتها تعبيرات فظة، وبذئية أيضا. اذ تكثر ألفاظ السباب والايحاءات الجنسية وسب الوالدين، والوطن، والدين أحيانا .. كما ان سلوكياتها سلوكيات همجية وشديدة الفجح والبدائية:

فشوقي مثلا يأتي بصفيحة مياه قدرة، ويتبول فيها ثم يسكبها على فاروق مازحا بعد أن يضربه بشيش الشباك في وجهه فيسقطه على ظهره لأنه أتى مناديا عليه ليبحث عن عمل !!

وفتحية تخلع جونلتها وتتبول أمام الضيوف دون أن تغلق باب المرحاض ثم تنزل بثيابها الداخلية «لتهزر» مع جابر البقال — أمام الناس — وتسبه بألفاظ قبيحة وداعرة .. الخ.

عالم سفلي بدائي، ومفارق لـ (مجدة) أولاد البلد وشهامتهم، ونحال من قيم الحي الشعبي الاصيل.

قد يعود ذلك لحدائثة الصهر الاجتماعي، وتباين القيم الحضرية بين الناس فبعضهم أتى من الريف وبعضهم الآخر أتى من الصعيد والمدن الأخرى.

وأغلبهم هارب من العدالة أو الفقر أو الثأر. أو الجيش أو العار.. الخ. بعضهم اغتنى. فتصرف بمنطق محدثي النعمة، وبعضهم الآخر ضاع. أو تعثرت طموحاته ففقد الولاء للمكان وربما للوطن كله.

هذه التركيبة السيسولوجية المتناقضة: هل وفق ابراهيم في توظيفها دراميا؟

سؤال جوهري لا يمكن أن يخلو من تحفظ . ومنشأ هذا التحفظ يعود الى عدد الشخصيات الهامشية التي لم تؤد أية وظيفة درامية وعملت على ترهل العمل وأفقدته تماسكه ووحدته الدرامية . لاسيما والعمل مليء بالأحداث الفرعية والتي تتفرع بدورها لأحداث فرعية أخرى وتفاصيل فزيولوجية أحيانا كالتفاصيل التي قالها الشيخ حسني لأمه ليعلمها معرفة الساعة ، والتفاصيل التي أوردتها يوسف النجار بخصوص صيد السمك .. الخ .

وكلها تفاصيل تشغل عدة صفحات دون أن تؤدي وظيفة سوى عرقلة الفهم وبتو التعاطف بين القارئ والرواية .

العناوين الفرعية أيضا غير موفقة . لأنها : لم تتساعد بالخط الدرامي ، ولم تنعطف بالأحداث ... أو ترتبها أو تنميتها أو تصنفها بل أدت لتجزئة الرؤية وفصمها . والحقيقة أن مقولة « بول فاليري » التي أوردتها الزميل كافتتاحية : « ياناثيل أوصيك بالدقة لا بالوضوح » لا تبرر فزيولوجية هذه التفاصيل .

عموما هذه هنات لا تقلل من الاستمتاع بالعمل ، لعل أغلبها يرجع لسيطرة الروح القصصية — لا الروائية — على إبراهيم أصلان وقد تمثل ذلك في حرصه الشديد على وحدة الزمان والمكان . وهما عنصران تجيزهما الرواية بطبعها ، وعلى استقلالية العوالم الداخلية للشخصيات والأحداث حتى أن بعضها كاد أن ينفصم ويستقل كذات وموضوع عن جسم الرواية ونسيجها العام .

لكننا نعود فنؤكد أن هذه الهنات هنات طفيفة قد تغفرها قدرة إبراهيم أصلان المدهشة على الرصد والاستدعاء وخلق عوالمه المتميزة .. وهي القدرة والأصالة التي تجعل انتظارنا لتجاوزها لا يطول .

(١) مالك الحزين : طائر مائي يعرف بالبلشون .